



Universidade de Brasília – UnB

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

Letras – Tradução Inglês

Matheus Ely C. de L. V. Pessoa

no apagar das luzes da *antigonick* de Anne Carson
considerações sobre retraduições e traduções (in)diretas

Brasília

2019

Matheus Ely C. de L. V. Pessoa

no apagar das luzes da *antigonick* de Anne Carson
considerações sobre retraduições e traduções (in)diretas

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência para a
obtenção do grau de Bacharel em Letras –
Tradução Inglês pela Universidade de
Brasília, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Alice
Maria Araújo Ferreira.

Brasília, julho de 2019.

Matheus Ely C. de L. V. Pessoa

no apagar das luzes da *antigonick* de Anne Carson
considerações sobre retraduições e traduções (in)diretas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para a obtenção do grau de
Bacharel em Letras – Tradução Inglês pela Universidade de Brasília, sob orientação da Prof^a. Dr^a.

Alice Maria de Araújo Ferreira.

Prof^a. Dr^a. Alice Maria de Araújo Ferreira

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Elisa Teixeira Duarte

Examinadora

Prof^a. Dr^a. Agatha Pitombo Bacelar

Examinadora

Brasília - DF, 02 de julho de 2019.

ao meu pai, Ely, à minha mãe, Úrsula,
à minha família e amigos,
a Isaias —
a todas as professoras e a todos os professores que tive.

Agradecimentos

Este trabalho não é fruto de somente um semestre de intensa pesquisa e dedicação, mas sim de uma inteira graduação, sustentada por muitos anos do ensino básico e dezenas de professoras e professores de quem tive o privilégio de ser aluno e cujos conhecimentos me foram transmitidos, possibilitando essa empreitada.

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha orientadora e querida Profa. Dra. Alice Maria Araújo Ferreira, por abrir meus olhos aos estudos de tradução no segundo semestre da graduação e por aceitar orientar meu trabalho. Às Profas. Dras. Agatha Pitombo Bacelar e Elisa Duarte Teixeira por tão prontamente aceitaram ser parte integrante desta jornada ao comporem a banca. A todo o quadro de funcionários e a todo o corpo docente do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em especial do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução e do curso de Letras – Tradução Inglês por essa viagem de extrema importância em minha vida que foram esses cinco anos de graduação.

Às queridas Profas. Dras. Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha e Agatha Pitombo Bacelar por contribuírem no meu aprendizado da língua e da cultura gregas e por estudos sobre Demóstenes, Sófocles, retórica, performance, música, dança, ritmo e tradução — e, mais precisa e especialmente, à Profa. Agatha por me apresentar Anne Carson e pela ideia do título em português. Ao Prof. Dr. Gustavo Araújo de Freitas, por esse último ano de aprendizado e tradução sobre ciclopes, sobre planos astuciosos e sobre um tal de Ninguém.

A todos os meus amigos e minhas amigas, por me aguentarem ao longo de todos esses anos e por me apoiarem e ajudarem em tudo que estava ao alcance de vocês. Ao Grupo Amigo, pelo truco, pelas festas, pelos RUs e pelas marmitas, pela copa, pelos aniversários. Ao DFtrans (não confundir com DFTrans), pelos bares, pelas (muitas) risadas, pelos churrascos vegetarianos. Aos amigos do Riacho, pelas militâncias, pela conversas, pelos jogos, pelo Imagem & Ação, pelas viagens, pelas cachoeiras, pelos sustos, pelos lanches, pelos gatos, pelas aulas. A Bárbara Candido Menezes e Lorany Stefanny de Oliveira Silva, pelos almoços na FAU, pelas viradas de ano, pelos filmes, pelas miçangas, pelas aventuras — por anos maravilhosos.

A Isaias Adriano Candido de Souza, pelo compromisso, pelo companheirismo, pela confiança, pelo crescimento, pela compreensão, pela cumplicidade — por todos os *cês*, aparentemente —, pela felicidade, pela ajuda, pelo incentivo, pelo amor, por tudo.

À minha família — em especial a meu pai e minha mãe, Ely Vieira Pessoa e Úrsula Cordeiro de Lima Vieira Pessoa, por tudo que me proveram desde que nasci, por todo o incentivo, por todas as palavras sábias, por todo o amor.

À Universidade de Brasília.

A mim.

*“dear Antigone,
I take it as the task of the translator
to forbid that you should ever lose your screams”*

- CARSON, 2015a, p. 6

Resumo: Quando certas obras literárias alcançam um estatuto de fama e sucesso devido a suas traduções, ao mesmo tempo que suscitam novas traduções devido a tal estatuto, torna-se necessário voltar nossos olhos às traduções em si, em especial àquelas de cunho poético que se encontram no limiar entre tradução e original. Considerando a *Antígona* de Sófocles e, mais especificamente, uma de suas traduções em língua inglesa — *antigonick*, da poeta, tradutora e professora de língua e cultura clássicas Anne Carson —, propõe-se, no âmbito deste trabalho, uma tradução da tragédia de Carson para o português brasileiro (assim como foram feitas com outras traduções do clássico, tais quais as de Hölderlin, Anouilh e Brecht) e objetiva-se, com isso, instigar um debate sobre o traduzir de traduções poéticas. A partir da convergência da prática tradutória e de teorias da tradução, a pesquisa se encaminhou em direção aos conceitos de retradução e de tradução indireta, com o intuito de levantar questionamentos a) quanto ao porquê de traduções não perdurarem tanto quanto seus originais, acarretando a necessidade de retraduições e b) quanto à definição do que seria traduzir *antigonick* para o português: se uma tradução indireta de Sófocles ou uma tradução direta de Carson. Desse modo, observa-se serem sobretudo traduções poéticas — sem se desvincularem de sua natureza de tradução, tornando-se somente adaptações ou releituras da obra — que atingem grau de sucesso suficiente para inspirarem suas próprias traduções.

Palavras-chave: retradução; tradução indireta; poética; *antigonick*; *Antígona*.

Abstract: When certain literary works reach a status of fame and success due to their translations, as well as call for more translations because of said status, it becomes necessary to turn to the translations themselves, especially those whose poetic nature makes them stand on the threshold between translation and original. Considering Sophocles' *Antigone* and, more specifically, one of its translations into English — *antigonick*, by the Canadian poet, translator and professor of Classics Anne Carson —, we propose in the scope of this project a translation of Carson's tragedy into Brazilian Portuguese (as were other translations of this classic also translated, namely Hölderlin's, Anouilh's and Brecht's), thus seeking to instigate a debate on the matter of translating poetic translations. Due to the convergence of translation practice and translation theories, the research headed towards the concepts of retranslation and indirect translation in order to raise questions such as a) why translations do not endure as long as their originals and, on account of that, call for more (re)translations and b) what would translating *antigonick* into Portuguese be defined as: whether it would be an indirect translation of Sophocles or a direct translation of Carson. In this way, we note that mainly poetic translations — those that do not detach themselves from their translation status or come to be only an adaptation or reinterpretation of the work — reach a certain level of success to be able of calling for their own translations.

Key-words: retranslation; indirect translation; poetics; *antigonick*; *Antigone*.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1.1: Primeiras falas de <i>antigonick</i> de Anne Carson	35
Figura 1.2: Os verbos de Kreonte	35
Figura 2: Fragmento de papiro do drama satírico <i>Perseguindo sátiros</i> (ou <i>Ichneutae</i>), escrito por Sófocles no século V a.C.	36
Figura 3: Capa da <i>antigonick</i> de Anne Carson (<i>New Books Publishing</i>)	52
Figura 4: Nick/Nice (Robert Currie) medindo a altura de Antígone (Mara Lee)	53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CAPÍTULO UM: <i>ANTÍGONA</i>, ANTÍGONA, RECEPÇÃO E TRADUÇÃO	
2.1 <i>Antígona</i> na antiguidade e a modernidade em Antígona	15
2.2 Traduzir Anne Carson: uma tradução (in)direta?	18
3. CAPÍTULO DOIS: ESCREVER E TRADUZIR <i>ANTIGONICK</i>	
3.1 A história da tradução e dos estudos de tradução por seus processos tradutórios	29
3.2 Projeto de tradução, projeto de escritura	35
3.3 Metodologia: o caderno do tradutor	40
3.4 Considerando ritmo, diálogo e tempo	
3.4.1 <i>Perguntas como mantenedoras do ritmo</i>	43
3.4.2 <i>Traduzindo intertextualidades</i>	47
3.4.3 <i>in the nick of time, ou no apagar das luzes</i>	51
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
6. APÊNDICE	
6.1 TRADUÇÃO: <i>antigonice</i>	65
6.2 Caderno do Tradutor	91
7. ANEXO	
7.1 ANEXO I: <i>antigonick</i> , de Anne Carson	141

1. INTRODUÇÃO

Antígona, composta e encenada pelo poeta trágico Sófocles (497-6 a.C. a 406-5 a.C) por volta de 442-1 a.C. na cidade de Atenas, foi uma aclamada tragédia a seu tempo e perpetuou-se no cânone literário ocidental, uma vez que tanto a obra quanto a personagem que dá nome à peça se mantêm entre os principais elementos que compõem nossa cultura até os dias de hoje. As traduções que *Antígona* suscitou ao longo dos séculos devido à sua fama — fama esta que existe também graças às traduções em si — foram e ainda são abundantes em diversas línguas e em múltiplas localidades ao redor do globo.

Este trabalho, no entanto, não visa pesquisar uma obra sofocliana, mas sim uma de suas traduções mais recentes e intrigantemente poéticas para a língua inglesa: *antigonick* (2012), da poeta, tradutora e professora de língua e cultura clássicas Anne Carson. Propomos, aqui, uma tradução de *antigonick* para o português brasileiro, cujas implicações iniciais e mais importantes são as questões que giram em torno dos conceitos de retradução e tradução indireta: traduzir Anne Carson significaria fazer uma tradução indireta da *Antígona* de Sófocles para o português por intermédio da língua inglesa? Se sim, por que mais uma tradução de Sófocles¹? Se não, o que faz de *antigonick* não somente mais uma tradução de tal tragédia, mas sim uma obra autoral que suscita suas próprias traduções (diretas) para outras línguas?

De modo geral, objetiva-se com este trabalho discutir o traduzir poético — principalmente a partir da visão de Henri Meschonnic — no que tange à tradução de Carson do grego antigo ao inglês. Mais especificamente, busca-se uma reflexão sobre como traduções poéticas tais qual *antigonick* são feitas por sujeitos tradutores cientes de seus fazeres tradutórios que, por meio de uma atividade de alteridade, reconhecem e despertam em si mesmos e em suas traduções identidades históricas, sociais, poéticas etc. próprias, não subordinadas àquelas de seus originais.

Contudo, o que significa traduzir ditas traduções poéticas? O tradutor ou a tradutora que se puser à empreitada de traduzir uma tradução poética a considerará seu original — deixando de lado, portanto, a ideia de uma tradução indireta e desconsiderando por completo o primeiro original, do qual ela (a tradução poética) inegavelmente provém? Caso contrário, seria absolutamente preciso levá-lo em consideração, assim como a língua na qual foi escrito? Quanta

¹ O clássico já foi traduzido para a língua portuguesa por António Manuel Couto Viana (1970), Fernando Melro (1973), Millôr Fernandes (1996), Maria Helena da Rocha Pereira (1997), Donald Schüller (1999), Domingos Pascoal Cegalla (2001), Lawrence Flores Pereira (2006), Trajano Vieira (2009), Marta Várzeas (2011), Mário da Gama Kury (2013), Ordep Serra e Sueli Maria de Regino (2016) entre outros.

diferença teria, na elaboração de projetos de traduções e nas estratégias empregadas, entre quem conhecesse a obra primeira e sua língua e quem não as conhecesse? Embora não nos proponhamos a responder a todas essas perguntas de maneira categórica, universalista e definitiva, nós nos utilizamos da tradução de uma dessas traduções poéticas e, mais detidamente, do processo tradutório que se desenrola ao fazê-la para podermos nos questionar e refletir sobre novos métodos, novos olhares, novas concepções sobre o fazer tradutório como um todo.

A metodologia segundo a qual este trabalho foi elaborado se baseou em, primeiramente, estabelecer uma primeira versão da tradução, com o intuito de levantar o máximo de questões, temas, problemas, dificuldades e peculiaridades encontradas no texto de Carson. Por meio desses levantamentos em forma de notas e comentários no caderno do tradutor², foi possível delimitar os assuntos a serem trabalhados de maneira mais geral com relação à teoria da tradução e, de maneira mais específica, os temas que seriam explorados como exemplos do processo tradutório mais adiante. Somente após uma primeira reflexão mais detalhada é que se tornou necessário voltar para a tradução para revisá-la e organizar uma segunda e última versão em português — uma tradução, no entanto, não tão poética quanto *antigonick* o é em relação a Sófocles: que não visa se tornar autônoma a ponto de suscitar, ainda, suas próprias traduções. Essa versão definitiva, ainda, gerou outros apontamentos que seriam discutidos no trabalho — em um ciclo de prática e teoria interconectados — e outros que, devido ao tempo e ao espaço, não puderam sair do caderno.

Como fruto e germinador da tradução de *antigonice* (nome escolhido para a versão em português), o presente trabalho divide-se em dois capítulos.

O primeiro, intitulado “*Antígona*, Antígona, recepção e tradução” — cuja primeira Antígona se refere à obra clássica sofocliana e a segunda, à personagem que lhe dá nome —, é composto por duas seções: “*Antígona* na antiguidade e a modernidade em Antígona”, onde o intuito principal é apresentar, de início, a *Antígona* de Sófocles, assim como discorrer brevemente sobre a recepção da peça e de sua personagem emblemática ao longo da história; e “Traduzir Anne Carson: uma tradução (in)direta?”, onde buscamos discutir questões concernentes aos conceitos de retradução (GAMBIER, 1994; BERMAN, 2017; MESCHONNIC, 2010) e de tradução indireta (ACCÁCIO, 2010), necessárias para abordar a tradução de *antigonick* para o português.

² Melhor definido, explicado e explora na seção 3.3.

O segundo capítulo, por sua vez, conta com quatro seções: na seção 3.1, explora-se a história da tradução a partir dos processos tradutórios de tradutores e tradutoras (assim como as reflexões teóricas que suas práticas despertaram) desde Cícero e Horácio na Antiguidade Romana, passando pelas traduções bíblicas na Idade Média, até chegar ao século XX e aos dias atuais, a fim de se expressar como processos, projetos e estratégias de tradução mudam ao longo do tempo — assim como também mudam os sujeitos tradutores e são transformados por eles. Em seguida, na seção 3.2, uma análise das estratégias de tradução e da escrita poética de Carson é feita, além de se discutir teatro, tradução e performance e suas relações entre si e implicações no que tange traduzir esses tipos de textos. Antes de adentrar nas considerações mais específicas do processo tradutório de *antigonick* para o português e da tradução enquanto produto final, o caderno do tradutor e a metodologia pessoal adotada para a tradução são apresentados brevemente em 3.3. A seção final, ainda (“Considerando ritmo, diálogo e tempo”), subdivide-se em três subseções. O foco da primeira é uma das características principais da tradução de Carson: a falta de pontuação — mais especificamente, a situação de frases interrogativas em português sem ponto de interrogação e a manutenção do ritmo da peça (“*Perguntas como mantenedoras do ritmo*”). A segunda (“*Traduzindo intertextualidades*”) se atém a uma reflexão em como traduzir frases, citações e referências a outros autores e autoras introduzidas por Carson nas falas das personagens ao longo da peça. Por último, a subseção 3.4.3 explora a expressão inglesa “in the nick of time” e suas ramificações na obra de Carson, que abarca toda a sua abordagem em relação à peça sofocliana e seu projeto de escritura para *antigonick*.

2. CAPÍTULO UM: ANTÍGONA, ANTÍGONA, RECEPÇÃO E TRADUÇÃO

2.1 *Antígona* na antiguidade e a modernidade em Antígona

Antígona, tragédia composta pelo poeta Sófocles e encenada nas Grandes Dionisiacas na cidade de Atenas por volta de 442 e 441 a.C., é uma das sete peças do tragediógrafo que nos chegaram completas aos dias de hoje. Cronologicamente, é a terceira peça do chamado clico tebano, uma “trilogia”³ composta, ainda, por *Édipo Rei* (c. 427 a.C.) e *Édipo em Colono* (produzida postumamente pelo neto do poeta, em 401 a.C.). Não se sabe ao certo qual foi sua classificação no festival em que participou nem qual foi exatamente a reação geral dos espectadores a ela de imediato após sua encenação, mas dada à posição que a peça ocupa hoje no cânone literário, assim como à importância da imagem de Antígona como um ícone da resistência contra poderes autoritários e tirânicos, é inegável a herança que o clássico sofocliano lega à literatura desde a Renascença, à filosofia alemã durante os séculos XIX e XX, aos estudos da história, às ciências sociais, ao pensamento político moderno, aos estudos de gênero etc.

Ainda na Grécia do século V a.C., os mitos de Édipo e as histórias acerca das duas expedições argivas contra Tebas e seus aliados — dois dos temas em torno dos quais gira o enredo de *Antígona* — eram de conhecimento de grande parte da plateia (senão de toda), visto que aparecem, respectivamente, na *Odisseia*⁴ e na *Ilíada*⁵ de Homero (CAIRNS, 2016, p. 4), obras que eram de essencial importância à educação básica da elite grega, assim como à tradição musical e religiosa da população como um todo. No entanto, o nome de Antígona não é encontrado (ao menos não em obras ou fragmentos sobreviventes) antes do século V a.C., salvo no fim da tragédia de Ésquilo *Sete contra Tebas* (467 a.C.) — passagem considerada por muitos como espúria — e na obra do filósofo e mitógrafo Ferécides de Siro, que faz menção aos quatro filhos de Édipo, porém não como frutos de incesto (*id.*, *ibid.*, p. 9). Enquanto uma figura histórico-mitológica pouco conhecida, Antígona é posta no palco como uma protagonista sem pré-julgamentos nem opiniões já formados pela audiência: somente ao curso da peça é que os espectadores irão avaliá-la e determinar a validade de suas ações — diferentemente de Édipo,

³ Uma vez que, todo ano, os três poetas trágicos escolhidos pela cidade para participar das Grandes Dionisiacas deveriam, cada um, apresentar uma trilogia (três tragédias) e um drama satírico (BACELAR, 2018, p. 56) nos concursos trágicos na cidade de Atenas, é digno de nota ressaltar que a “trilogia tebana” é uma denominação posterior ao contexto dos festivais atenienses, dado que cada uma das peças supracitadas fazia parte de sua própria trilogia, encenadas em anos diferentes.

⁴ Cf. Hom. *Od.* 11. 272-4, Murray.

⁵ Cf. Hom. *Il.* 4. 372-99, 405-10, Monro & Allen.

por exemplo, cuja história já era bastante conhecida, mas que em *Édipo Rei* é apresentado a partir de uma releitura de Sófocles.

O certo é que a peça atingiu um nível de aclamação e reconhecimento a ponto de se manter viva e presente na cultura ocidental por mais de dois mil anos. Um dos primeiros exemplos de sua influência ainda na antiguidade se dá no século seguinte, em 343 a.C., quando o célebre orador ateniense Demóstenes utiliza em seu discurso *Sobre a embaixada* (Dem. 19. 247-8) trecho do célebre discurso de Creonte na *Antígona* (v. 175-90). Posteriormente, sob contexto romano, temos fragmentos do que seria uma versão latina da *Antígona* pelo poeta Lúcio Ácio (c. 170 e 86 a.C.), além de *As Fenícias* de Sêneca, com referências a Sófocles e Eurípides, e um poema épico de Estácio, a *Tebaida*, narrando os conflitos entre os filhos de Édipo (CAIRNS, 2016, pp. 119-20) — para mencionarmos alguns. Mais tarde, no século XIV, Antígona é citada por Virgílio no *Purgatório* de Dante (22. 109-14) e, nos séculos XVI, XVII e XVIII, volta a ser encenada em palcos europeus a partir de traduções feitas por poetas e dramaturgos italianos e franceses com base nas obras de Sêneca e Estácio (*id.*, *ibid.*, pp. 121-2).

Somente após a Revolução Francesa é que a figura rebelde e insurgente de Antígona, tal qual a que conhecemos hoje, começa a se formar. De início, temos as traduções de Friedrich Hölderlin dos clássicos sofoclianos *Édipo Rei* e *Antígona*, publicadas em 1804, ambas marcos tanto na história das traduções de Sófocles no ocidente como na própria historiografia da tradução. Caracterizada pela sua ousadia, pela sua visão “distorcida” do trágico e por demais literal (o que lhe rendeu severas críticas à época), a tradução de Hölderlin apresenta a aversão de Antígona ao decreto de Creonte como *Aufstand* (revolta, insurreição): sua tradução, à luz dos recentes acontecimentos de 1789, volta sobretudo a se inscrever em uma situação política (*id.*, *ibid.*, p. 123), como o era na Atenas clássica. Na filosofia, isso promoveria o pensamento hegeliano sobre direito, poder, família e estado; em Heidegger, na primeira metade do século XX, sua noção do ser-no-mundo a partir de uma leitura despolitizada da *Antígona* de Sófocles por meio da tradução de Hölderlin; e em Butler, sob um viés dos estudos de gênero, uma leitura da personagem enquanto um sujeito que desestabiliza as concepções heteronormativas de família, abrindo espaço para novas formas de organização familiar e sexual (*id.*, *ibid.*, pp. 124-31). Já no teatro moderno europeu, *Antígona* volta a aparecer com o texto sofocliano na íntegra em 1841, em uma produção de Ludwig Tieck com música e tradução inspiradas no metro grego e figurinos baseados em conhecimentos arqueológicos existentes sobre a época em que a peça original fora encenada. Em contexto de Primeira Guerra Mundial, o expressionista alemão

Walter Hasenclever traz Creonte como um absolutista autoritário que, em resposta à resistência de Antígona e Ismênia, abdica do poder. Durante o regime salazarista em Portugal, António Sérgio de Souza, em 1930, faz oposição ao ditador português com uma Antígona que representa os ideais democráticos modernos, sendo Creonte um tirano que viria a ser derrubado do poder por uma revolta popular. Em 1944, ainda sob regime de Pétain, *Antigone* (*Antígona*, escrita em 1922), de Jean Anouilh, seria encenada pela primeira vez no Théâtre de l'Atelier, em Paris, sob críticas negativas por parte daqueles que a viam como não subversiva o suficiente, porém (ironicamente) bastante popular entre os círculos nazistas e colaboracionistas. Somente em 1948, com *Antigone des Sophokles* (*Antígona de Sófocles*), montagem do dramaturgo alemão Bertolt Brecht com base na tradução de Hölderlin — que transporta Tebas à Berlim de 1945, sob risco iminente de invasão de uma cidade inimiga (Argos-Stalingrado) e sob comando de um tirano —, é que a imagem de Antígona como um símbolo de resistência a todo e qualquer tipo de autoritarismo se solidifica completamente como tal, presente em nosso imaginário até os dias de hoje (CARINS, 2016, pp. 132-40). Pode-se notar, portanto, como, a cada geração e em cada contexto político-cultural, artistas, filósofos e intelectuais em geral se utilizam dessa obra que ultrapassa barreiras temporais e geográficas e, mais especificamente, dessa personagem emblemática para tecer críticas às suas próprias realidades em paralelo ao que é retratado na peça.

Como resume Cairns (*ibid.*, p. 153), “nossa Antígona, tanto no teatro como no pensamento contemporâneo, é uma dissidente”. Ela — ou, mais precisamente, o que é feito de Antígona em nossas análises e (re)apropriações ao longo dos séculos — é uma personagem cujas ações e respectivas motivações no enredo da peça (assim como as de Creonte) permanecem em aberto para múltiplas interpretações a partir dos mais diversos pontos de vista, pertinentes a distintos contextos sociais, culturais e políticos, circunscritos em tempos e lugares específicos. Desde produções na África do Sul durante o regime do *apartheid* e na Alemanha no pós-guerra até montagens como as do Coletivo Calcanhar de Aquiles, situada na Universidade de Brasília dentro do contexto político brasileiro do ano de 2014, esta tragédia tem espaço em abundância para se debater questões tanto antigas quanto atuais.

2.2 Traduzir Anne Carson: uma tradução (in)direta?

Segundo Benjamin (2008, p. 68), a “traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras”; isso não significa, porém, que “a tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade”. Da mesma forma que obras literárias atingem certo nível de prestígio e reconhecimento e, conseqüentemente, demandam elas mesmas traduções em outras línguas e/ou em outras mídias, as traduções em si possibilitam a seus originais a continuação de suas vidas — e reconheça-se vida “a tudo aquilo que possui história”.

Utilizando-se do cânone literário somente a título de exemplificação, pode-se notar o papel que traduções tiveram para manter as obras que o compõem vivas. Desde os *Ensaio*s (1580), de Michel de Montaigne, *Hamlet* (c. 1600-02), de William Shakespeare, *Dom Quixote de la Mancha* (1605 e 1615), de Miguel de Cervantes até *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, o *Fausto* (1808 e 1832), de Johann Wolfgang von Goethe, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O Corvo* (1845), de Edgar Allan Poe, *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, *O Processo* (1925), de Franz Kafka, *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, *O Pequeno Príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry e *O Aleph* (1949), de Jorge Luís Borges: são todas obras conhecidas, estudadas e tidas como o que há de melhor na literatura ocidental; são conhecidas pelos falantes de língua portuguesa, acima de tudo, por meio de suas traduções. Salvo aquelas obras cujas línguas em que foram originalmente escritas são o inglês, o espanhol e o francês — línguas colonizadoras as quais certa parcela da população brasileira está mais propícia a aprender como segunda língua do que, digamos, o russo ou o árabe —, é difícil achar alguém que as tenham lido no original, sem o auxílio de um tradutor. No que tange àquelas que remontam ao renascimento, ao primeiro milênio da Era Cristã e até à antiguidade, de autores tais quais Maquiavel, Boccaccio, Petrarca, Dante, Santo Agostinho, Virgílio, Platão, Homero e Confúcio, somente os poucos que tenham a elas ou às línguas em que foram escritas/compostas como objeto de estudo é que conseguem lê-las no original. Esses pesquisadores, ainda, são os que acabam muitas vezes por se tornarem tradutores de tais obras.

Em princípio, originais — ou, mais especificamente dentro de uma terminologia da tradução, textos-fontes (TFs) — perduram no tempo por atingirem o nível da fama e instigarem traduções, assim como também perduram porque suas traduções e retraduições os tornam famosos. Uma vez devidamente estabilizados dentro do cânone literário, eles se tornam perenes

(ou quase perenes), envelhecendo vagarosamente; as línguas nas quais foram escritos, assim como suas culturas e seus valores, com o tempo também se transformam, do mesmo modo que as línguas de seus tradutores e suas tradutoras também mudam, possibilitando mais e mais traduções. Em se tratando de textos antigos, temos toda uma história de sua recepção⁶, ao longo de dois milênios, sustentada primordialmente por traduções e retraduições. A *Antígona* de Sófocles, por exemplo, foi pela primeira vez encenada na cidade Atenas durante a segunda metade do século V a.C. em grego antigo, língua que não é materna a ninguém nos dias de hoje. A peça, sem dúvida alguma aclamada à sua época (um dentre as dezenas de motivos que lhe possibilitaram perdurar por tanto tempo), foi prontamente destituída de suas características performativo-musicais — características essencialmente orais — e colocada em *arquivo*⁷. Ou seja, foi transformada em um *script* do que teria sido ao vivo, em performance, em via de se tornar, conseqüentemente, uma obra literária a adentrar o cânone para ser mais lida, ao longo do tempo, do que de fato vista em cena.

Quanto às suas traduções, não há como saber quando foi traduzida pela primeira vez, mas já na antiguidade veem-se outras Antígonas, tanto no mundo grego como no romano, sendo produzidas posteriormente àquela de Sófocles. O que se sabe ao certo é que esse texto já foi traduzido incontáveis vezes, para as mais variadas línguas, por múltiplos tradutores e tradutoras, com os mais diversos intuitos, sob desejos e com propósitos de todo tipo: cada vez que foi, que é e que for mais uma vez revisitada, afim de se fazer dela o que quer que seja sob quaisquer que sejam os motivos, ela está sendo novamente traduzida — está sendo retraduzida. Segundo Berman (2017, p. 267), grandes obras perdurarem no tempo ao passo que o ato de traduzi-las é uma atividade limitada ao seu tempo e a uma temporalidade própria. Justamente devido a esse fato é que traduções tendem a enfraquecer, fazendo-se menos relevantes e atuais, até desvanecerem e serem esquecidas, pois, para ele, toda tradução é marcada pelo insucesso: elas

⁶ A recepção, enquanto área de estudo, busca refletir acerca de como qualquer material é “transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado” (HARDWICK; STRAY, 2008 *apud* BAKOGIANNI, 2016, p. 116) ao longo dos anos e dos séculos. Para tanto, é preciso que sejam levados em consideração a “performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização” desse material por diferentes sujeitos em diferentes épocas ao longo da história e em diferentes espaços geográficos, culturais, políticos, étnico-sociais etc. (KAHANE, 2014 *apud* BAKOGIANNI, 2016, p. 117).

⁷ Cf. Zumthor, 1997, p. 257. Em sua *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor discorre acerca da *falsa reiterabilidade* da poesia oral, que, segundo ele, fundamenta “seu modo de existir fora da performance”. Uma vez que uma poesia oral implica, necessariamente, uma performance, esta, por sua vez, implica um evento único no tempo-espaço que nunca poderia vir a ser repetido da mesma maneira: a “mensagem poética” nunca será a mesma, assim como o locutor e o destinatário nunca o serão. É preciso, continuar o autor, que a coloquemos em *arquivo* (i.e. que a conservemos em escrito ou por meio de gravação eletrônica, concluindo que, dado à época em que a *Antígona* original foi encenada, só a primeira opção teria sido viável) ou na *memória* (guardadas na memória e passadas oralmente de geração em geração), em via de conservarmos uma performance.

são insuficientes, entrópicas, definidas por uma “não-tradução”, ou seja, por uma incapacidade de se traduzir ou por uma resistência ao ato de traduzir (p. 265) — a infame aporia da intraduzibilidade.

É nesse cenário que retraduições são possíveis e, mais que isso, necessárias. De imediato, uma retradução pode ser definida simplesmente como “uma nova tradução⁸, em uma mesma língua, de um texto já traduzido, seja inteira ou parcialmente” (GAMBIER, 1994, p. 413)⁹. Berman (2017, p. 265) estende a definição de retradução para abranger não somente o que diz respeito a um único texto, mas sim a todos os textos de um mesmo autor: “basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido [ou em parte traduzido] para que a tradução dos outros textos deste mesmo autor entre no espaço da retradução”. É principalmente — mas não exclusivamente — às primeiras traduções de dada obra que o teórico relega o insucesso e a insuficiência: estado esse, problemático e carente, que suscita retraduições e lhes abre espaço para serem feitas. Assim, tais quais grandes obras, grandes traduções (quase nunca primeiras traduções, mas sim mais provavelmente retraduições) aparecem em um momento propício, favorável ou oportuno (*kairós*) — ou seja, em um momento em que é possível de fato traduzir uma obra. Quando essas traduções de fato surgem, surgem para tentar reduzir (e nunca por completo suprimir) dada insuficiência; elas enfim são bem-sucedidas, e nelas “reina uma abundância específica: riqueza da língua, extensiva ou intensiva, riqueza da relação com a língua do original, riqueza textual, riqueza significativa, etc.” (BERMAN, 2017, p. 265-6). Berman, ainda, cita a *Vulgata* de São Jerônimo, a *Bíblia* de Lutero e a *Antígona* de Hölderlin como exemplos de grandes traduções: traduções que talvez não tenham mais tantos leitores como costumavam ter, mas que permanecem inigualáveis dentro da história e de uma história da tradução no ocidente; que perduram e que brilham tanto quanto ou até mesmo mais que seus originais (*id.*, *ibid.*, pp. 262-3).

O insucesso e a insuficiência a que Berman faz referência podem ser associados à “contradição inicial do tradutor”, definida por Meschonnic (2010, p. 241) como o desejo de “apagar a distância entre duas línguas” — que só fará com que ele a rechace ainda mais —,

⁸ Entendamos aqui tradução segundo a definição de Jakobson, que a subdivide em três categorias: a “tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*)”, ou seja, uma “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; a “tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*”, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” e, por fim, a “tradução intersemiótica ou *transmutação*”, que acontece quando há uma “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1995, pp. 64-5, grifos do autor).

⁹ « La **retraduction** serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie » (grifo do autor). Sempre que for disponibilizada em nota a citação original, será o caso de uma tradução nossa.

como o desejo de “visar o natural” — que só fará se manter, ainda mais, “Babel: a diferença das línguas como o mal absoluto da linguagem”. Ambos os teóricos se dirigem aos problemas que tradutores e tradutoras têm ao traduzirem: seus impedimentos, seus vícios, suas manias, suas faltas, suas tendências, que levam suas traduções a não alcançarem o que o original alcançou. Para além da definição de Berman sobre retradução, Meschonnic delimita que tudo, mesmo que o original seja um texto nunca antes traduzido, trata-se de uma retradução, pois “traduzir é precedido pela história do traduzir” (p. 241). Da mesma maneira que todo texto é concebido por quem o escreve sob aspectos sociais, políticos, culturais, linguísticos, temporais, espaciais e subjetivos que circunscrevem seu discurso, o mesmo quadro se aplica à tradução desses textos e de seus discursos. Isso pode ser notado claramente ao se fazer um teste com múltiplos tradutores e tradutoras traduzindo um mesmo texto: nunca se terá o mesmo resultado; traduções feitas em épocas diferentes, por sua vez, estão sob o efeito de coordenadas culturais, linguísticas etc. que já se transformaram em outras (por vezes completamente) diferentes — o que nos faz lançar mais um argumento à lista dos que justificam a necessidade, a possibilidade e a viabilidade de uma mesma obra ser retraduzida. Uma vez que traduzir é escrever, toda e qualquer tradução carrega consigo a história até então do ato tradutório, assim como uma bagagem de conhecimento acumulado (seja direta ou indiretamente) sobre traduções passadas, práticas e ideologias que permeiam essa historicidade. Esse olhar — muitas vezes vicioso e tendencioso, que já vem acompanhado à obra e à sua historicidade e que é entregue a quem os traduza sem que muitas vezes o saibam estar utilizando — age como uma grade cultural que precisa ser mostrada, arruinada, para que se possa, enfim, reconhecer o que há de visível e audível nos originais e, conseqüentemente, seja possível traduzi-los de maneira a lhes permitir serem vistos e ouvidos apropriadamente (MESCHONNIC, 2010, p. 242)¹⁰. No entanto, faz-se necessário que o traduzir seja feito de maneira lúcida, ciente e sempre atenta a tal olhar e a tal historicidade; “[p]ois se o perpetuamos, identificando-nos a ele,” ou seja, se não o transformamos, “não há o que traduzir” (p. 244).

¹⁰ Meschonnic (2010, p. 241-2, grifos do autor) tece suas concepções acerca de tradução, retradução, ritmo, oralidade e literalismo se aportando em sua crítica à história das traduções da *Bíblia* no Ocidente. Ele critica precisamente a naturalização com que são feitas as traduções da obra para o francês: um processo de afrancesamento, “de desjudaízação, de cristianização da *Bíblia*”, que se iniciou com sua helenização. A partir do momento em que foi introduzida à língua grega, ela passou a “perder seu ritmo, entrou na separação, a oposição grega entre o sentido e a forma, entre o espírito e a letra.” Com isso, começou-se a guardar nessas traduções somente o espírito, uma vez que “as reações judaicas só puderam ser, neste quadro, literalismo. Decalque. Correndo no outro extremo, elas ficam nesta polaridade, esta armadilha”. Deste então, o traduzir da Bíblia continua preso na “coleira de ferro do dualismo grego”, nessa natureza, nessa grade cultural.

Levantadas essas questões, chegamos então à *Antígona* de Anne Carson: *antigonick*. Com mais uma retradução em meio a um mar de outras traduções do clássico sofocliano feitas nos últimos vinte e dois séculos, não só em língua inglesa, mas em dezenas de outras por todo o mundo, Carson opta por transportar Antígona, Creonte, Ismênia e demais da Grécia antiga ao palco norte-americano moderno, no século XXI, à luz sua própria poética e sua própria concepção do texto, linguagem e tradução. A classicista canadense e poeta-tradutora traduz *antigonick* a partir do original grego¹¹ tecendo, assim, uma peça composta por personagens vivos, atuais, cientes de suas posições tanto no original de Sófocles como na atualidade. Carson põe na boca de cada um deles críticas tanto à peça de Sófocles quanto àqueles que a traduziram, que a analisaram e que se apropriaram dela, desde Hegel até os dias de hoje, sempre entremeadas com o texto sofocliano, onde sarcasmo e ironia em relação à recepção principalmente filosófica da peça se confundem com a “filosofia” de Sófocles. A protagonista e o coro de Anne Carson, em especial, não se prendem mais aos seus papéis trágicos originais. Fruto de um incesto e parte de uma família amaldiçoada, a menina insurgente e subversiva que se volta contra seu próprio tio (seu último parente homem vivo e a última autoridade masculina na família, além de governante da cidade) se torna uma “meta-Antígona”: uma personagem consciente de si mesma enquanto Antígona sofocliana e Antígona moderna, uma que foi moldada pelas mãos, pelas ideias e, sobretudo, pelos ideais de todos aqueles — inclusive a própria Carson, absolutamente ciente disso — que a leram, analisaram, desconstruíram, fragmentaram e reconstruíram novamente na forma da Antígona tal qual a que hoje conhecemos.

Assim como Antígone¹², o coro em *antigonick* se apresenta como um novo coro, ajustado à realidade das coordenadas que o circunscrevem na peça. Na Grécia antiga, mais do que assumirem o simples papel de um personagem no enredo da peça¹³ ou de serem resumidos

¹¹ Outras traduções de tragédias gregas feitas por Carson incluem: *Electra* (2001), uma tradução da *Electra* de Sófocles; *Grief Lessons: Four Plays by Euripides* (2006), coletânea composta pelas traduções de quatro tragédias de Eurípides: *Héracles*, *Hécuba*, *Hipólito* e *Alceste*; *An Oresteia* (2009), tradução do *Agamêmnon* de Ésquilo, da *Electra* de Sófocles e de *Orestes* de Eurípides (cujo título faz alusão à *Oresteia* de Ésquilo, única trilogia completa sobrevivente, composta por *Agamêmnon*, *Coéferas* e *Eumênides*); *Iphigenia among the Taurians* (2014), tradução da *Ifigênia em Áulide* de Eurípides; e *Bakkhai* (2017), tradução d’*As Bacantes* de Eurípides.

¹² A partir desse ponto, quando se tratar exclusivamente das personagens que compõem a *antigonick* de Carson, serão utilizados a versão de seus nomes segundo a tradução proposta neste trabalho (vide Apêndice I - TRADUÇÃO: *antigonice*). Quando não, serão empregados os nomes de acordo com são conhecidos habitualmente em português brasileiro.

¹³ Cf. Aristot. *Poet.* 1456a 25: “καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ”. “E o coro deve ser concebido como um dos atores, deve ser uma parte do todo, deve fazer parte da ação, tal qual em Sófocles, não como em Eurípides” (tradução nossa).

à voz e à opinião coletivas da *pólis*¹⁴, os coros trágicos se inseriam na ocasião de performance das tragédias por meio de sua polifonia, ou seja, sua ambiguidade referencial de enunciação, possível devido à sua dupla identidade e necessária para que eles pudessem exercer suas múltiplas funções nas tragédias (CALAME, 2013, p. 35). Enquanto um personagem-coletivo, o coro era parte integrante do enredo da peça, mas a identidade e a função social dos coreutas¹⁵ não eram apagadas, mascaradas ou deixadas de lado, como se tornaria comum no teatro moderno. Suas três funções eram: a de *mediador dramático* (interpelando personagens, dando conselhos, interferindo ativamente no desenrolar das ações etc.), a de *mediador social* (uma ponte entre os atores e os espectadores, uma vez que era formado por cidadãos atenienses assim como aqueles na audiência) e a de *mediador religioso* (sugerida a partir de suas máscaras e roupas, além das características culturais presentes em suas odes) (*id.*, *ibid.*, pp. 35-6). Todavia, só era possível ao coro exercer tais funções por meio de suas múltiplas vozes, que eram: a *voz performática* (utilizando-se de formas tradicionais da poesia mélica¹⁶ da época, que faziam parte do conhecimento cultural e religioso de todos ali presentes, para realizar atos de caráter ritualístico no enredo da tragédia), a *voz hermenêutica* (para informar a audiência acerca de acontecimentos extracênicos, assim como para comentar a ação dramática se utilizando de sua posição de autoridade) e, por fim, a *voz intermedial*, ou voz emotiva (fruto do efeito pragmático das outras duas vozes e reflexo do tipo de metro e de dança empregados pelos coreutas) (*id.*, *ibid.*, pp. 41-2).

No entanto, toda essa complexidade do coro estava direta e exclusivamente atrelada às circunstâncias nas quais se inseriam os coros trágicos. Sua ocasião de performance tão-somente possibilitava que elas fossem o que foram porque tinham lugar em uma Atenas do século V a.C., mais especificamente durante um festival religioso anual em honra ao deus Dioniso, permeado por tradições, costumes, conhecimentos, por uma língua e uma cultura comuns àqueles que lá viviam. O coro, então, mesmo encenado, cantado e dançado hoje, não poderia ser veiculado mais da mesma maneira que o fora dois mil e quinhentos anos atrás, pois aqueles que fariam parte dele, aqueles a quem suas odes seriam destinadas e aqueles que as ouviriam e

¹⁴ Cf. Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 274: “O coro é coletivo, e os heróis, quer sejam Creonte ou Antígona, são individuais. [...] O coro exprime então a seu modo, diante do herói atingido pelo descomedimento, a verdade coletiva, a verdade média, a verdade da cidade. O herói morre ou sofre, como Filoctetes ou Creonte, uma mutação decisiva, o coro subsiste. Ele não tem a primeira palavra, tem sempre, pela boca do corifeu, a última, como no Édipo em Colono”.

¹⁵ Cidadãos atenienses que compunham os coros trágicos, os quais faziam parte do exercício de seu dever cívico para com a cidade Atenas: neste caso, em um festival religioso que fazia parte do calendário oficial da *pólis*.

¹⁶ Cf. Ragusa, 2016.

sentiriam não são e não poderiam mais ser os mesmos de antes — a performance não é a mesma, mesmo se fosse feita, hoje, em grego antigo¹⁷.

Como, então, transportar um coro aos dias de hoje sem que lhe destituamos de suas características mais importantes dentro de uma tragédia grega? Na *antigonick* de Anne Carson, o coro permanece na sua posição de autoridade em meio ao enredo da peça, porém sem se alicerçar em seus aspectos originais gregos, que não causariam em uma audiência moderna ou um leitor moderno um impacto similar àquele na antiguidade, com base na polifonia coral proposta por Calame. Assim como a “meta-Antígona”, o coro se comporta como um “metacoro”: sua função de *mediador religioso* não mais existe e a de *mediador social* perde força no teatro ocidental moderno, em que a plateia passa mais e mais a assistir à peça passivamente, sem esperar que as identidades de personagem e ator se mesquem e, possivelmente, se confundam; sua *voz performativa* (caso se leia literalmente a definição de Calame) deixa igualmente de existir, restando uma *voz hermenêutica* quase que sozinha, uma vez que são poucas as montagens da peça nos dias de hoje em que o coro cante ou até mesmo dance — afim de que, somente assim, pudéssemos perceber resquícios de sua *voz intermedial/emotiva*. “Desfalcado” dessa maneira — e sendo assim quase sempre traduzido, majoritariamente em traduções para serem lidas individualmente —, o coro de anciãos thebanos de Carson se transforma em consonância com a protagonista Antígone: ele também é autoconsciente e autorreferencial. Na *Antígona* de Sófocles, múltiplas são as vezes em que o coro se utiliza de conhecimento que só ele poderia saber para fazer afirmações ou dar conselhos e advertências aos personagens da peça. Em *antigonick*, além de sua competência para versar sobre a tradição histórico-mitológica que cerca Antígone, Édipous e sua família, assim como informar a todos sobre os acontecimentos que giram em torno da situação política de Tebas, o coro sabe ainda mais: ele tem conhecimento sobre toda a recepção pela qual passaram a peça, Antígona, ele próprio e as demais personagens. Aliado à ironia contundente da autora e carente, portanto, de suas funções e polifonia originais, o coro encontra nova voz e nova influência no enredo da peça de Carson, fazendo com que suas odes (suas intervenções corais, seus estásimos) não sejam mais vistas como meras interrupções na narrativa, incômodos à uma leitura silenciosa e individual que predomina na literatura atualmente.

Esses são somente dois exemplos dos muitos que caracterizam a obra de Anne Carson como uma nova *Antígona*, uma tragédia moderna que, ela mesma uma tradução (poética, livre, autoral, independente), suscita outras traduções da obra de Sófocles, assim como traduções a

¹⁷ Cf. nota 7: *falsa reiterabilidade*; Zumthor, 1997.

partir de si própria, enquanto novo original. No entanto, ainda que a poeta-tradutora se ponha em um espaço de total liberdade para interpretar da maneira que bem entenda, para reduzir, cortar, acrescentar, adaptar o original e, sobretudo, criar algo novo, único e autônomo, sua obra não deixará nunca de ser uma tradução, uma retradução. Ser uma tradução é um aspecto de sua concepção que nunca a abandonará, pois se assim o fosse, se ignorássemos o original por trás dela, ela não seria o que de fato é: uma nova *Antígona*. Quais, portanto, são os parâmetros aos quais um tradutor deve se ater ao traduzir *antigonick*? Seria o resultado uma tradução indireta de Sófocles? Quais as implicações, então, de se traduzir uma tradução — de se traduzir, ainda, uma retradução de um clássico da literatura ocidental?

Na história da tradução, traduções indiretas desempenharam papel de suma importância no sucesso, no alcance e na preservação de grandes obras. Na Idade Média, antes do advento da imprensa, quando direitos autorais não detinham tanta força quanto hoje, justamente pelo fato de os meios de comunicação ainda não possibilitarem haver conhecimento acerca do andamento de informações ao redor da Europa, nem saber quanto à sua veracidade ou autoria. Com o Renascimento, obras antigas começaram a voltar a vida principalmente por meio de traduções; essas, cujos autores eram conhecidos, mantinham suas identidades enquanto traduções e suas ligações com seus originais intactas. Obras originais mais recentes, no entanto, eram regularmente traduzidas para outras línguas sem que fossem identificadas como tal: seus tradutores se apropriavam delas, traduzindo-as muitas vezes livremente, com base em suas próprias concepções artísticas para, então, criarem uma obra sua (sem o devido crédito ao autor original). Acontecia de essas traduções, lidas como se fossem obras originais, frequentemente atingirem grande prestígio dentro do círculo linguístico e cultural a que pertenciam, chegando por vezes a suplantarem seus originais não conhecidos e gradativamente mais esquecidos e suscitar elas mesmas traduções em outras línguas¹⁸ (BASSNETT, 2002, *passim*) — às vezes até mesmo de volta à sua língua de origem, o que Gambier chama de “retrotradução” (1994, p. 413). Traduções de traduções também ocorriam em situações menos obscuras, principalmente quando a língua na qual determinada obra fora escrita não estava ao alcance daqueles que desejam traduzir, fazendo com que recorressem, portanto, a traduções em outras línguas.

¹⁸ Goethe considera que todas literaturas, em todas as línguas, devem passar por três fases no que diz respeito às suas traduções: a primeira fase, ou época, seria a tradução “palavra por palavra”, em que o sentido do original deve ser transmitido fielmente; a segunda, a tradução dita “livre”, assimila aquilo que é estrangeiro e o substitui pelo que melhor funcione na língua de chegada, adaptando a informação semântica do original e veiculando-a em sua própria língua de forma diferente, esteticamente falando; e, por fim, a terceira época seria a da tradução “literal”, uma que faria jus, enfim, ao original ao reproduzi-lo na língua-meta suas especificidades, suas singularidades, suas peculiaridades, em via de criar um novo “modo” de se expressar na língua de chegada (BASSNETT, 2002, pp. 68-9; BERMAN, 2017, pp. 264-5).

Esse trabalho de transporte de informação de uma língua por intermédio de outra é chamado de tradução indireta (TI). Segundo definição de Accácio, tradução indireta “é um procedimento (e um resultado deste) de transpor textos, tendo como base uma tradução já existente, em alguma língua, do texto-fonte” (2010, p. 99). Tal tipo de tradução se mantém como uma prática comum e muitas vezes necessárias até os dias de hoje. A literatura russa, por exemplo, somente podia ser encontrada em português em traduções intermediadas pelo francês; apenas depois da segunda metade do século passado é que começam a ser publicadas as primeiras traduções feitas diretamente do russo, pelas mãos de Boris Schnaiderman. Nesses casos, a TI se mostrava a única alternativa para que obras como essas pudessem ser lidas pelo público brasileiro. Na falta de tradutores que trabalhem com duas línguas específicas e que, mais, estejam aptos ou predispostos para traduzir literatura escrita em línguas distantes daquela à qual devem verter, editoras não veem alternativa senão optar por traduções indiretas. Tal quadro relega à TI uma posição ainda mais secundária que a das traduções diretas. Estas já são consideradas um “trabalho de segunda classe”, nunca tão bom quanto o original, mesmo que mais “fiéis” possível; aquelas, então, são vistas como ainda mais inferiores. Por mais que sempre seja indicado ao leitor quando uma obra é traduzida, o nome do tradutor raramente aparece na capa do livro, ou seja, nunca parece ser de bom tom deixar explícito se tratar de uma tradução — ainda que seja direta; o mesmo acontece com traduções indiretas, mas embora o fato de ser uma tradução não seja escondido, obra alguma deixará explícito que a obra foi traduzida a partir de uma outra tradução, e não diretamente do original. Surge um impasse:

[u]ma vez que a TI é produto de *um* texto-fonte e não *do* texto-fonte primário, acaba-se criando uma situação exatamente contrária àquela desejada: a correspondência ao texto-fonte primário. Por não estar de acordo com tal objetivo surge a visão negativa das traduções indiretas [...]. (ACCÁCIO, 2010, p. 100)

Sem que o aspecto considerado como o mais essencial à uma tradução seja alcançado — a fidelidade de equivalência com o original —, resta às editoras mascararem a identidade de traduções indiretas, a fim de que os leitores sintam que não estão perdendo ou se afastando do original ainda mais (sem, no entanto, se sentirem desconfortáveis em ler uma tradução não naturalizante).

Em suma, a tradução indireta é marcada pela necessidade ou pela facilidade (ou por um certo grau delas): seja por falta de quem a faça diretamente, seja por facilidade mercadológica, seja por influência da língua intermediadora — o inglês hoje, assim como o francês o fora até

o fim do século XIX. Quais seriam, então, as implicações de se traduzir *antigonick*? Até que ponto a obra de Anne Carson deixa de ser uma tradução e se torna uma obra autônoma? Qual é o limiar (se é que ele existe) entre essas duas características? Se traduzida para o português, seria a tradução final uma tradução direta de *antigonick*? Qual a posição que ocupa (e em que medida ocupa) a *Antígona* de Sófocles nessa nova tradução?

Enquanto poeta-tradutora, Carson se põe na posição de poeta-autora e dá autonomia à sua obra, assim como o faz a própria Antígone, tornando-se ela mesma autônoma. Traduzir *Antígona*, nas palavras da própria autora, é permitir que ela grite:

[...]

citando Kreonte, você é autônoma
uma palavra que vem de autos, “própria”, e nomos, “lei”
autonomia soa como um tipo de liberdade
mas você não se interessa pela liberdade
seu plano

é se costurar à sua própria mortalha usando os menores dos pontos
como traduzir isso?
eu me inspiro em John Cage, que, ao lhe perguntarem
como compusera 4’33’’, respondeu
“eu a construí gradativamente a partir de várias partes bem pequenas de
silêncio”
Antígone, você não almeja,

não mais que John Cage, a uma condição de silêncio
você quer que nós escutemos o som do que acontece
quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou pio é
tirado de nós
ah irmã e filha de Édipous,
quem pode ser inocente ao lidar com você
nunca existiu uma tábula rasa

desde o início nós já estávamos ansiosos por você
talvez você conheça aquele poema da Ingeborg Bachmann
dos últimos anos de sua vida que começa com
“eu perco meus gritos”
querida Antígone,
eu encaro como a tarefa da tradutora
impedir que você chegue algum dia a perder seus gritos
(CARSON, 2015a, p. 5-6)

Os gritos de Antígone são gritos que se fundem aos da própria Carson. Traduzir *antigonick*, portanto, seria se comprometer a perpetuar a tarefa da tradutora em impedir que esses gritos sequer almejem se aproximar de “uma condição de silêncio”: gritos manifestados tanto pela personagem como pela autora-tradutora. Consequentemente, esse comprometimento se alia à

tarefa individual deste tradutor enquanto sujeito marcado por sua própria temporalidade e por sua própria espacialidade, eternamente distintas daquelas às quais Sófocles e Carson, cada um, fazem parte. Aqui, tarefas de tradutores convergem com o intuito de perpetuar não só os gritos delas, mas também os meus próprios gritos.

3. CAPÍTULO DOIS: ESCREVER E TRADUZIR *ANTIGONICK*

3.1 A história da tradução e dos estudos de tradução por seus processos tradutórios

Uma vez compreendido que toda tradução se aporta em suas próprias coordenadas — que a delimitam e a tornam possível —, vale ressaltar como processos tradutórios surgem e se modificam ao longo do tempo, criando e sendo criados por tradutores e tradutoras que apresentam ou não consciência teórica do trabalho que fazem. Como frisa Meschonnic (2010, p. 241), “traduzir é precedido pela história do traduzir”: todos aqueles que se voltam à prática de traduzir ou à teoria da tradução estão circunscritos por suas coordenadas, que, por um lado, limitam seu horizonte referencial àquilo que faz parte da história em que estão situados e à qual têm acesso e que, por outro, ampliam as possibilidades de perspectivas daqueles que estão por vir, que os lerão e que responderão aos seus ideais.

No século I a.C., Cícero e Horácio já teciam suas reflexões acerca da tradução. Uma vez que boa parte da cultura e informação com as quais os romanos dialogavam nessa época provinha dos gregos, para eles traduzir se alinhava às duas tarefas mais importantes de um poeta: “o universal dever humano de adquirir e disseminar sabedoria e a especial arte de criar e moldar um poema” (BASSNETT, 2002, p. 50)¹⁹. A tradução servia para enriquecer não somente sua literatura, como também sua língua. O *Institutio Oratoria* (*Institutos de Oratória*, 95 a.C.), de Quintiliano, séculos depois seria um importante componente do sistema educacional medieval, que encararia a tradução como um exercício de escrita e de aperfeiçoamento da arte retórica (*id.*, *ibid.*, p. 58).

Nos séculos subsequentes, tem-se um alavancamento, em especial, das traduções da *Bíblia*. Com a perda de influência da língua grega e o aumento do poderio romano, tanto militar quanto cultural e linguístico, fez-se necessária uma tradução do livro para o latim. No fim do século IV e início do V, São Jerônimo verte, a pedido do Papa Dâmaso I, pela primeira vez, o Antigo Testamento, diretamente do hebraico para o latim e, em seguida, revisa a tradução do Novo Testamento feita a partir do original grego. A tradução foi feita seguindo critérios que visavam a transmissão de sentido — ou seja, sua tradução não foi feita palavra por palavra —, o que viria a acarretar um problema ao se distinguir o que seria licença estilística do tradutor e o que seria uma interpretação herética da palavra de Deus (BASSNETT, 2002, p. 53). Essa

¹⁹ “[...] the universal human duty of acquiring and disseminating wisdom and the special art of making and shaping a poem.”

prática tradutória bíblica continuou se aportando em um trabalho linguístico e evangélico que almejava espalhar os ensinamentos da *Bíblia* para a maior quantidade possível de pessoas por meio do uso das línguas por elas faladas — as línguas vernáculas, em vez da língua oficial do papado romano, o latim —, além de continuar a contribuir para um processo de construção, estabelecimento e independência de literaturas e línguas vernáculas e manter seu intento didático e moral de tornar a *Bíblia* acessível aos seus fiéis. As traduções bíblicas feitas durante os séculos XVI e XVII, por sua vez, assim como as reflexões teóricas sobre a tradução que surgem a partir delas, aumentaram e tiveram um forte impacto na sociedade europeia por estarem direta e intimamente ligadas ao advento da imprensa e à ascensão do protestantismo. A tradução torna-se, nesse período, um instrumento político de grande força como forma de oposição ao catolicismo romano (MUNDAY, 2010, p. 420).

Concomitantemente, o resgate do passado e de textos antigos feito durante o Renascimento se deu principalmente por meio de traduções. Embora se prezasse em certa medida a uma fidelidade para com o sentido e as estruturas do original, almejava-se ainda por um texto que tivesse significado para o leitor moderno. A tradução era vista como uma relação entre o presente e o passado; não como uma atividade secundária, mas sim algo primordial para a formação e manutenção da vida intelectual à qual ela pertencia — o tradutor era em certa medida um revolucionário, sem ser colocado em uma posição de subserviência ao autor do original (BASSNETT, 2002, pp. 62-5). No século XVII, com o movimento da Contrarreforma, os primeiros conflitos entre os regimes monárquicos e o sistema emergente do parlamentarismo e as transformações do pensamento humanista na Europa, novas reflexões acerca das teorias da arte e da literatura surgiram, agora mais preocupadas em considerar os aspectos estéticos das obras e em tentar formular métodos de sua apreensão, em especial por meio da tradução: “[n]o intuito de encontrar modelos, os escritores se voltaram para os mestres antigos, descobrindo na *imitação* um meio de instrução” (*id.*, *ibid.*, p. 65)²⁰. Toda essa reflexão geraria um método demasiadamente livre de se traduzir, abrindo espaço para as chamadas *belles infidèles* (belas infiéis).

Em resposta a elas, o século XVIII instaura um debate entre excesso de liberdade e fidelidade em demasia: o tradutor tem uma obrigação moral para com o leitor atual, mas também para com o original. A questão da imitação persiste por meio da metáfora do tradutor como um pintor que, no entanto, não deveria se ater às cores do original, mas a outras que transmitissem a mesma força e o mesmo efeito sobre o leitor moderno, semelhante àquele que

²⁰ “In their attempt to find models, writers turned to ancient masters, seeing in *imitation* a means of instruction.”

tivera o leitor do original (BASSNETT, 2002, p. 68). Esse pensamento é otimizado pela Revolução Francesa, em 1789, e continuou a crescer durante o romantismo europeu, acompanhado do início das teorias da imaginação, a concepção do poeta como um revolucionário, o fortalecimento do individualismo, o surgimento de pensamentos nacionalistas por toda a Europa e da liberdade criativa dos artistas. O debate sobre o assunto passa a focar mais na tradução em si, ou seja, no produto e no seu impacto na cultura e língua de chegada, ao passo que reflexões acerca do processo tradutório começam a ser deixadas de lado e o próprio tradutor-agente, a se tornar cada vez mais invisível. É em meio a isso que surge, ainda, outro debate: de um lado a tradução é tida como uma categoria de pensamento, o qual a vê como um produto enriquecedor cultural e linguisticamente que advém da criatividade do tradutor; de outro, o tema do significado do texto e da importância de ele ser transmitido ao seu novo público ganha espaço, relegando a tradução a um espaço de mero trabalho mecânico, puramente linguístico, em que o tradutor deve se ater a encontrar no texto (ou no subtexto, nas entrelinhas) o real significado e, então, reproduzi-lo em outra língua (*id.*, *ibid.*, pp. 71-2).

Ao longo do século XIX, considerações linguísticas e pressupostos acerca de teorias da linguagem passam a ganhar força, no que culminariam posteriormente, no início do século seguinte, na consolidação da linguística enquanto disciplina. Em *Hermeneutik und Kritik* (*Hermenêutica e Crítica*), de 1838, o teólogo e filósofo alemão Friedrich Schleiermacher expõe sua teoria acerca de uma filosofia da linguagem, vista como sendo algo tanto subjetivo quanto objetivo. No que seria os primórdios dos estudos sobre hermenêutica, Schleiermacher determina que o entendimento não é possível somente por termos conhecimento linguístico, uma vez que não se pode almejar atingir o seu significado de um texto sem que o analisemos a partir de um método analítico que perpassasse os níveis lexical, semântico e pragmático (caráter objetivo). No entanto, sempre há certa intuição de quem o leia — e de quem o traduza —, pois, segundo o filósofo, compreender é uma arte (caráter subjetivo). O tradutor, dado que seu trabalho seria em essência o de facilitar a comunicação, precisa entender a mensagem, e para isso é necessário apreendê-la. Sem seus conhecimentos culturais aliados aos linguísticos, tal atividade se torna impossível. Porém, fazendo o tradutor parte, muitas vezes, de contextos histórico-linguístico-culturais diferentes daqueles em que o texto quando foi escrito, é preciso ter ciência de suas próprias experiências e conhecimentos; do contrário, a interpretação feita seria por demais ingênua para ser aceitável em tradução (STOLZE, 2010, p. 141-2).

Schleiermacher, no que tange especificamente à tradução, propõe que tradutores se utilizem de uma “sublíngua” exclusiva para verterem textos literários de uma língua à outra.

Tal “prática” se tornou popular entre tradutores ingleses à época, na segunda metade do século XIX, e volta-se em geral a prezar-se mais pelo original, por suas peculiaridades, em detrimento das liberdades criativas dos tradutores. Segundo Dante Gabriel Rossetti, o tradutor deveria ser subserviente tanto à forma com a qual o original fora escrito, assim como à língua estrangeira do autor (BASSNETT, 2002, p. 72-3).

Mais tarde, via-se como necessário deixar às claras as distâncias temporal e espacial entre os originais e suas traduções: aqueles, eram postos em pedestais, inalcançáveis; estas, não deveriam ser feitas com o objetivo de satisfazer o leitor moderno, de tornar-lhe o texto mastigável, de fácil acesso, inteligível: devia-se levar o leitor moderno até o texto-fonte. Isso, aliado à ascensão dos movimentos nacionalistas na Europa, fez com que as traduções não fossem mais vistas como uma oportunidade de enriquecimento cultural e linguístico; diferentemente do crítico, cujo trabalho era o de ler e analisar as obras literárias e julgá-las a partir do que e de como o autor buscava dizer, o tradutor é diminuído à posição técnica de transmitir somente o que o autor diz, sem tentar entender e explicar seus diferentes significados (*id., ibid.*, pp. 74-6). O resultado foram traduções arcaizantes e pedantes que “contribuíram para distanciar a tradução de outras atividades literárias e para firmar o seu declínio de *status*”, uma vez que esse “princípio arcaizante, então, em uma era de mudanças sociais em níveis nunca antes vistos, pode ser encarado a uma tentativa de ‘colonizar’ o passado” (*id., ibid.*, pp. 77-8)²¹.

É somente no início do século XX, entretanto, que a linguística enquanto disciplina se solidifica com a publicação do *Cours de linguistique générale* (*Curso de linguística geral*, 1916), de Ferdinand de Saussure. Seria a partir dos estudos das línguas modernas, da linguística contrastiva e da literatura comparada que, em meados do século, os estudos de tradução surgiriam. A tradução até então era encarada como uma categoria de pensamento secundária das outras áreas de estudo maiores. Devido a essa situação heterogênea, a área tinha dificuldade de se consolidar enquanto disciplina, uma vez que os teóricos muitas vezes teciam suas considerações em prefácios de suas traduções²². O nome, *translation studies* (estudos de tradução, em português; *traductologie*, em francês), somente veio a ser cunhado em 1972, por James S. Holmes, que propunha uma estrutura para a disciplina empírica subdivida em estudos

²¹ “[...] the pedantry and archaizing of many translators can only have contributed to setting translation apart from other literary activities and to its steady decline in status. [...] The archaizing principle, then, in an age of social change on an unprecedented scale, can be compared to an attempt to ‘colonize’ the past.”

²² Sendo o mais conhecido na área *Die Aufgabe des Übersetzers* (*A Tarefa do Tradutor*), de Walter Benjamin, prefácio publicado pela primeira vez em 1923 junto à sua tradução dos *Tableaux parisiens* (*Quadros parisienses*, em português; *Pariser Bilder*, em alemão), de Charles Baudelaire. Cf. Branco, 2008.

descritivos, estudos teóricos e estudos aplicados, cujo intuito era o de integrar teoria e prática (MUNDAY, 2010, p. 419-23).

A “virada pragmática” (ou “giro pragmático”) da linguística na década de 1970 trouxe consigo novas abordagens, um tanto mais práticas, que se distanciavam da visão gerativista de Noam Chomsky, passando a considerar em seus estudos a relação da língua com o mundo e com as situações específicas nas quais ela se inseria. No que tange à tradução, esse “processo avançou devido à inclusão de aspectos sociais e comunicativos da linguagem e à emergência da linguística textual, os quais abriram caminho para os Estudos de Tradução” (SNELL-HORNBY, 2010, p. 366)²³. A partir de então, surgem dois grupos: um, de caráter “retrospectivo”, cujos objetos de estudo são os textos-fonte — os estudos descritivos baseados na teoria dos polissistemas, de Gideon Toury, em Israel e nos Países Baixos, que buscavam acabar com a “supremacia” do original — e outro, “prospectivo”, com estudos voltados ao texto-meta — a abordagem funcionalista baseada na teoria do Skopos (*Skopostheorie*), de Hans J. Vermeer, na Alemanha, que visava a métodos e estratégias definidas pelo propósito da tradução (*id.*, *ibid.* p. 367; NORD, 2010, 120-2; ROSA, 2010, p. 94-6).

Com a “virada cultural” dos anos 1990, passa-se a encarar cada vez mais a língua subordinada à cultura, em meio a um momento de grandes mudanças nas ciências sociais e nas humanidades. Estudos sociológicos sobre etnicidade, gênero, alteridade, identidade, políticas e ideologias se tornam mais e mais interdisciplinares, abrindo espaço para incluir tanto nos estudos literários quanto nos de tradução, línguas coloniais e literaturas neocoloniais escritas por sujeitos que fazem parte dessa realidade. Mais especificamente na tradução, tradutores e tradutoras passam a considerar com maior importância — e deixar claro em suas traduções — as realidades socioculturais de sujeitos pós-coloniais (BANDIA, 2010, p. 264-5).

Ao mesmo tempo que os estudos culturais tiveram sua influência dos estudos de tradução e no fazer tradutório, antes mesmo da virada do milênio outro movimento surgia para alterar a maneira com a qual encaramos não só a tradução, a linguística e a literatura, mas todas as áreas do conhecimento: a globalização. A *internet*, novas formas de comunicação e a velocidade, a praticidade e a facilidade com que se tornou possível acessar e processar novas informações por meio do advento de inúmeras novas tecnologias transformaram e continuam a transformar o fazer tradutório em todo o mundo. Novas ferramentas de auxílio ao tradutor possibilitam maior agilidade e automaticidade no trabalho, além de tornarem traduções em

²³ “The process continued with the inclusion of social and communicative aspects of language and the emergence of text linguistics, all of which paved the way for the future discipline of Translation Studies.”

grupo ou compartilhadas mais acessíveis. Além disso, novas mídias fizeram com que métodos tradutórios se tornassem obsoletos e criaram novos tipos textuais, que demandavam novos métodos, como se deu na área da tradução audiovisual e na de textos multissemióticos e multimodais (SNELL-HORNBY, 2010, p. 368).

Em suma, é possível notar, a partir de uma visão panorâmica da história da tradução e dos estudos de tradução, como métodos de se traduzir e de se pensar a tradução mudam o meio ao qual pertencem e de igual maneira são alterados por ele. No início do século XIX, Hölderlin traduziu *Antígona* e *Édipo Rei* à sua maneira, seguindo concepção própria de tradução — fruto de um sujeito consciente do seu fazer, sempre em diálogo com o pensamento da época de que fazia parte —, em conformidade com sua poética de poeta e de tradutor. Sua tradução é um produto não só pessoal, mas de toda uma comunidade, de uma cultura e uma história que a tornaram possível. Retirada de suas coordenadas histórico-geográficas, culturais e linguísticas, talvez se tornasse algo completamente outro. Mais de um século depois, sob a mesma lógica, Anouilh e Brecht produziram suas próprias versões da peça de Sófocles, cujos alicerces se expandiram desde 1804: ambos já conheciam Hölderlin e sabiam de sua importância e de sua história; por mais que não almejassem fazer jus ao poeta romântico ou tirar dele lições para suas próprias traduções, é inegável que traduções e tradutores passados agem e têm influência sobre os que surgem posteriormente — e a *antigonick* de Carson não escapa à regra.

3.2 Projeto de tradução, projeto de escritura

Anne Carson traduziu a *Antígona* de Sófocles e publicou a primeira edição de *antigonick* em 2012 pela editora estadunidense *New Directions Publishing*. A edição foi lindamente trabalhada pela própria Carson e seu amigo colaborador Robert Currie — que viria a interpretar o papel silencioso de Nick nas montagens da peça. Cada fala foi escrita à mão, com as letras todas em caixa alta, sem pontuação alguma (salvo algumas vírgulas aqui e ali), remetendo aos manuscritos mais antigos de obras do período clássico grego. Além da disposição rústica do conteúdo linguístico da tradução, a edição ainda é acompanhada das ilustrações de uma ex-aluna de Carson, Bianca Stone.

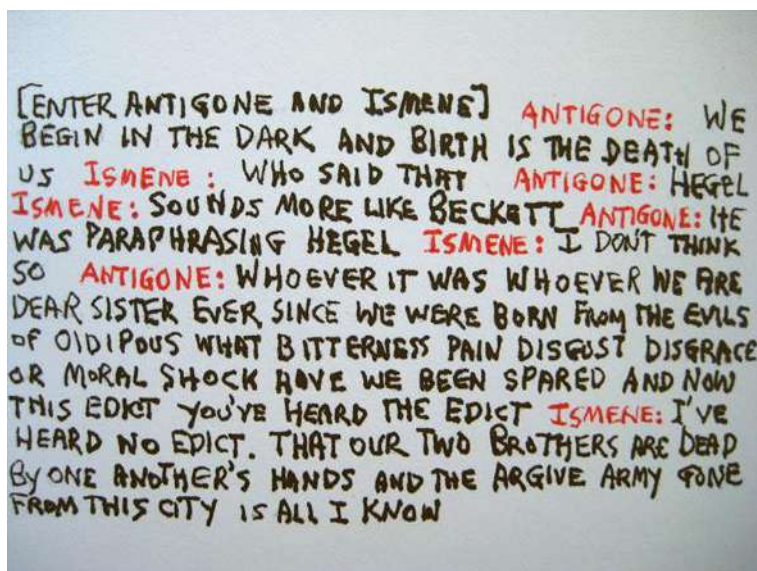


Figura 1.1: Primeiras falas da *antigonick* de Anne Carson

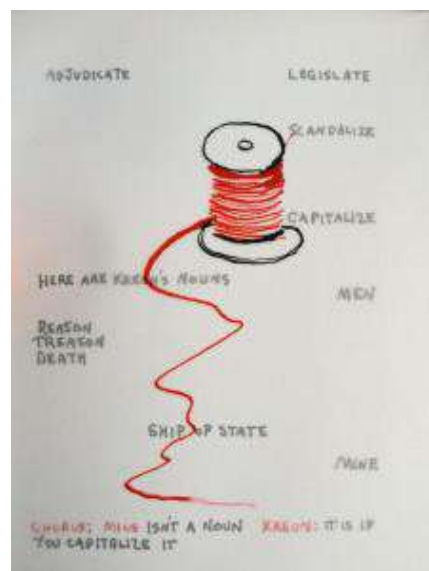


Figura 1.2: Os verbos de Kreonte

Essa apresentação gráfica nos remete aos manuscritos existentes de obras que remontam ao período clássico, que eram transmitidas por copistas sempre em letras maiúsculas e sem espaçamento, sem acentos graves, agudos e circunflexos, sem espíritos ásperos e brandos e sem qualquer marca de pontuação²⁴, tal qual o sistema que temos hoje no aprendizado de grego antigo.

²⁴ Somente por volta do século IX d.C. é que as letras minúsculas gregas foram inventadas (sob circunstâncias não muito bem conhecidas), cuja vantagem era a de ocupar menos espaço nos papiros. Nos séculos seguintes, muitos manuscritos em letras maiúsculas foram copiados em letras minúsculas. Cf. Joyal, *Authors of Ancient Greece*, disponível em: <<https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/manuscripts-of-classical-greek-authors>>.



Figura 2: Fragmento de papiro (Papyrus 2068) do drama satírico *Perseguindo sátiros* (ou *Ichneutae*), escrito por Sófocles no século V a.C. Esse fragmento, entre outros, foi descoberto entre os papiros de Oxirrinco, Egito, em 1907 e estima-se que tenha sido produzido na segunda metade do século II d.C.

Hoje, está exposto na Biblioteca Britânica. Fonte: <https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/manuscripts-of-classical-greek-authors>.

A edição usada para fins da tradução feita aqui e da elaboração do presente trabalho, no entanto, foi a de 2015, também publicada pela editora *New Directions*, mas que não conta com as ilustrações de Stone. Sem, também, trazer as falas das personagens escritas à mão, com essa edição ainda é possível associá-la aos manuscritos gregos: em vez de letras maiúsculas — por motivos estéticos, possivelmente —, a tradução foi impressa com letras minúsculas (salvo a letra inicial de nomes próprios, o pronome *I* e algumas palavras e frases em destaque), sem pontuação alguma a não ser vírgulas ocasionais.

Antigonick é diferente, única. Carson se impôs a tarefa não de simplesmente dar continuidade à vida da *Antígona* de Sófocles ao traduzi-la, fazendo com que ela não caísse no esquecimento (segundo a concepção benjaminiana de história), mas de impedir, em especial, que Antígone chegue perto de perder seus gritos para uma condição de silêncio. Trata-se de uma tradução poética, no sentido meschonniciano de que, em seu projeto tradutório, Carson se distancia de uma tradução hermenêutica, cuja principal preocupação seria a de achar a interpretação correta daquilo que Sófocles quisera veicular dois mil e quinhentos anos atrás. Chamamos seu trabalho de poético pois sua tradução/versão autoral não somente atua no plano linguístico, que se atém somente ao estudo da língua grega e às equivalências em inglês para que a tradução seja possível: mais que isso, Carson se mostra preocupada com a própria poética

de Sófocles, não só do ponto de vista da teoria da linguagem, como também da literatura. Sua tradução “tem um papel e um efeito críticos”, ou seja, ela implica um “reconhecimento das estratégias e de estratégia contra a manutenção da ordem constituída pelos dogmatismos fenomenológicos ou semióticos, estes produtores de ignorância para circulação unicamente interna” (MESCHONNIC, 2010, p. 3). É perceptível na leitura de *antigonick* que o estudo de Carson para a composição de sua obra passou do nível filológico da linguagem de Sófocles para adentrar em seu nível poético, promovendo uma leitura que não fosse cega às coordenadas às quais o original pertencia. Seu traduzir, portanto, torna-se ciente de si mesmo e se situa “em uma teoria de conjunto do sujeito e do social, que supõe e envolve a literatura, e que pertence à poética de reconhecer” (*id.*, *ibid.*, p. 4). É por meio de uma atividade de alteridade — uma de identificação, reconhecimento e relação de diferença para com o outro — que Carson é capaz de reconhecer sua própria identidade e a de sua tradução; da mesma forma que a tradutora faz sua leitura subjetiva e histórica do poeta trágico, as relações interculturais entre autor e tradutora/original e tradução se transformam, criando algo completamente novo, ímpar. De modo geral, Meschonnic chama de “poética do traduzir”, em vez de “tradutologia” (*traductologie*, ou estudos de tradução), a *ciência* da tradução. Entretanto, não se trata de uma ciência

“em nenhum dos sentidos da palavra *ciência*. Porque precisamente ela é uma teoria crítica, crítica da ciência cada vez que aquela se identifica com o saber, àquilo que Horkheimer chamava a teoria tradicional, mantenedora da sociedade tal como ela é, e eu acrescento: da teoria tal como ela é. Aqui, trata-se da teoria do signo e de seu paradigma dualista não somente linguístico, mas filosófico, teológico, social e político. A poética é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como uma teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, e recusa as regionalizações tradicionais, mas também no sentido em que ela se funda como teoria da historicidade radical da linguagem. A tradução desempenha aí um papel maior”. (MESCHONNIC, 2010, p. 5)

Da mesma forma que sua tradução tem sua própria identidade, ela também tem seu próprio tempo. Como sugere Alonso (2016):

Antigonick consegue apontar o dedo ao ato de traduzir enquanto um ato que envolve performance. Proponho, também, que a peça em sua performance faz um comentário final e decisivo sobre o tempo: que performance e tradução estão a mercê dele, são definidas por ele, estão atreladas a ele e que existe um vínculo irreconhecível de parentesco entre tradução e performance e entre

performance e filosofia que incita análises mais profundas.²⁵ (ALONSO, 2016, p. 50)

A *Antígona* de Sófocles é uma obra composta por um poeta trágico para que fosse, antes de qualquer outra coisa, encenada nas Grandes Dionisiacas atenienses, dois mil e quinhentos anos atrás. Somente devido ao seu sucesso enquanto performance nos festivais da cidade é que foi transcrita em pergaminhos e lida posteriormente por aqueles que não tiveram a oportunidade de vê-la encenada ao vivo²⁶. O projeto tradutório de um tradutor e de uma tradutora, assim como o ato tradutório proveniente deste projeto, é marcado temporalmente e não pode ser desvinculado da época a que pertence. A tradução de texto que implique performance, portanto, além de estar atrelada às mesmas circunstâncias, atua em um plano diferente quando é posto em cena: a performance é “uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33); depois de ser emitida pelo seu locutor e captada por seu interlocutor, a audiência, ela se perde; caso venha a ser posta em cena novamente (o que é possível, uma vez que ela seja aportada em um texto, a tradução), será uma performance outra, com uma mensagem diferente aportada em um aqui e agora também outros.

No entanto, visto que se trata aqui de duas instâncias complementares (tradução e performance), porém independentes, é preciso determinar os limites impostos a cada um — quem traduz, de um lado, e quem encena, de outro —, assim como suas liberdades. A tarefa deste tradutor e seu projeto tradutório para o presente trabalho se alia àqueles da própria tradutora-autora, Anne Carson, no que diz respeito à linguagem, à tradução e, mais especificamente no que tange à *antigonick/antigonice*, ao papel de quem traduz obras cujo objetivo é o de ser lido em voz alta e encenado:

Eu realmente não fico imaginando os aspectos visuais/aurais/plásticos da teatralidade de uma peça, pois isso não é tarefa minha. Isso é tarefa do diretor. Eu tento fazer com que minha linguagem funcione dentro de um teatrinho mental meu; tudo o que eu sei sobre palcos se resume a frases. Minha imaginação é seriamente impedida de seguir

²⁵ “But Antigonick manages to point a finger at the translative act as one involving performance. I propose, too, that the play in its performance makes a final and decisive comment about time: that performance and translation are both mired in it, defined by it, bound to it and that there exists an unrecognized bond of kinship between translation and performance and between performance and philosophy that calls for further exploration.”

²⁶ Vale ressaltar que somente no século seguinte às encenações das grandes tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides na cidade de Atenas é que o filósofo Aristóteles escreveria sua *Poética* (Περὶ ποιητικῆς, *Peri poiētikēs*, provavelmente composta entre os anos de 335 e 325 a.C.). Visto que nascera no início do século IV a.C. em Estagira, na Trácia — ou seja, não era ateniense de nascença —, o filósofo não teve chance de assistir aos espetáculos de nenhuma das tragédias às quais faz referência em sua obra. Sua análise é puramente baseada na leitura que fizera das peças, o que poderia justificar o fato de ele classificar μέλος e ὄψις (*mēlos* e *opsis*, “melodia/música” e “espetáculo”) como as categorias de menor importância em uma tragédia.

em qualquer outra direção. Se a peça precisa ultrapassar meus limites, outra pessoa precisa assumi-la.²⁷ (CARSON, 2015b)

Assim como o texto em inglês de *antigonick* serve a uma leitura individual e silenciosa, a versão em português, *antigonice*, mira nesse mesmo propósito. O que vier, *a posteriori*, em decorrência da tradução aqui apresentada fica a cargo de quem o queira fazer. No entanto, embora seja essencial reservar o direito de realizar a montagem de uma performance de *antigonice* ao diretor, aos atores e às atrizes que bem o desejarem, este tradutor não deixa de elaborar sua estratégia de tradução e de tomar suas decisões tendo em mente uma possível performance. Dada a impossibilidade de se pôr palavras, frases e falas inteiras na boca de atores e atrizes e imaginar como se daria suas entonações, prosódias e ritmos (que derivam de leituras individuais e subjetivas), a tradução para o português se aporta na prosódia e na percepção de ritmo do tradutor como se ele mesmo a fosse ler em voz alta para uma leitura dramática²⁸.

Por fim, *antigonice* surge como fruto de um projeto tradutório que não considera seu original como uma tradução da *Antígona* de Sófocles, mas sim como uma obra autoral, cuja originalidade desperta a necessidade e suscita traduções provindas dela mesma. Trata-se de uma tradução direta da *antigonick* de Anne Carson em vez e uma tradução indireta de Sófocles, cuja língua intermediária seria o inglês.

²⁷ “I really don’t imagine my way into the visual/aural/plastic theatrics of a play, that’s not my task. It’s the director’s task. I’m trying to make language work within the little theatre of the mind; sentences are the only stage I know. My imagination is severely limited in every direction beyond that. If the play is to go past my limits, past the page, someone else has to take it.”

²⁸ Inspirada nas leituras dramáticas de *antigonick* feitas por Carson, em 2012, e outra feita na Universidade de Sorbonne, em 2014, com participação da filósofa Judith Butler. Cf. seção 3.4.1 deste trabalho; nota 36.

3.3 Metodologia: o caderno do tradutor

Em uma analogia ao caderno do etnógrafo (ou caderno etnográfico, caderno de campo) — que serve ao mesmo tempo de “ferramenta, meio e condição de possibilidade para a elaboração da etnografia” e por meio do qual “é possível descrever todas as atividades, mesmo as mais mezinhas, do grupo estudado” (MARQUES & VILLELA, 2005, pp. 41-2) —, o caderno do tradutor serve de instrumento a quem está traduzindo e, posteriormente, pretende elaborar um trabalho, qualquer que seja, com base na tradução feita. Nós o chamamos de caderno do tradutor (e não *de tradução*), pois sua serventia é ao processo tradutório e ao sujeito que está efetuando o ato de traduzir, e não ao produto final desse processo: a tradução.

Meu caderno²⁹ foi desenvolvido paralelamente à tradução de *antigonick*. De início, para a produção da primeira versão, dispus o texto original em inglês, de Anne Carson, em uma coluna de uma tabela, com o espaço à direita para a escritura da tradução. Essa primeira versão se desdobrou a partir da necessidade de fazer uma análise mais atenta e pormenorizada do original, mas especificamente em nível linguístico, para que eu pudesse refletir sobre possíveis abordagens da escritura e do processo de escrita da autora, algo que uma simples leitura não seria suficiente para sanar. À medida que lia e traduzia, as questões que iam sendo levantadas eram prontamente anotadas em forma de notas de rodapé no mesmo documento Word. Com o tempo, padrões foram percebidos, o que rendeu a elaboração de marcadores, para que fosse possível agrupar problemas/peculiaridades encontrados, a serem analisados em grupos ao fim da primeira versão ou quando a segunda fosse ser feita. Ao todo, foram sete marcadores, cada um representado por uma cor, utilizadas para deixar as passagens em evidência e as tornar fáceis de serem vistas. As cores, de início, foram: amarelo, azul, rosa, verde, cinza, marrom e azul esverdeado. Elas representavam, respectivamente, as seguintes questões: a) citações e referências (recepção); b) linguagem coloquial (com atenção ao emprego na tradução e especial atenção por se tratar de uma peça a ser performada e enunciada); c) linguagem mais elevada, “antiquada” (referência às tragédias de Shakespeare, talvez?); d) passagens para se olhar no original grego (possivelmente repensar a tradução); e) dificuldades de tradução (lexicais); f) dificuldades de tradução (sintáticas, sintagmáticas); e g) perguntas difíceis de serem traduzidas sem o ponto de interrogação.

Somente depois de fazer uma pesquisa inicial sobre a *Antígona* de Sófocles e a história de sua recepção no ocidente, principalmente por meio de traduções, e, em seguida, sobre

²⁹ Disponível na íntegra no Apêndice II deste trabalho.

retraduções e traduções indiretas para a elaboração do primeiro capítulo deste trabalho, “*Antígona*, *Antígona*, Recepção e Tradução”, é que pude voltar à tradução e ao caderno — agora com um olhar mais aprofundado sobre a obra e sobre o tema, além de ter em mente novas ideias e um projeto de tradução mais solidificado — para começar a segunda (e a que viria a ser a última) versão de *antigonice*.

Na segunda versão, além de um trabalho primeiro de revisão em nível linguístico, para que houvesse certeza de que tudo havia sido bem compreendido, ative-me a resolver as questões levantadas previamente de grupo a grupo. Os primeiros foram os grupos E e F (dificuldade de tradução, tanto lexicais quanto sintáticas), cujos problemas acabaram sendo resolvidos a partir de um olhar segundo mais atento. O grupo G veio em seguida, trazendo consigo diversas questões e levantamentos ao longo da tradução que acabaram por compor a seção 3.4.1 deste trabalho, “*Perguntas como mantenedoras do ritmo*”. Por falta de tempo, infelizmente, os grupos que não foram tão explorados, em termos de pesquisa, quanto os outros foram os grupos C e D — passagens que apresentam uma linguagem mais elevada por parte das personagens, em comparação ao resto da peça, e passagens que me chamaram a atenção e que valeriam a pena serem vistas no original, em via de se notar a estratégia adotada por Carson na hora de transpô-las ao inglês. Quanto ao grupo B, foi preciso pôr a ele e ao grupo D (mesmo sem a pesquisa desejada) em perspectiva com o todo da peça para que se pudesse identificar as singularidades de cada um e diferenças marcantes entre eles e, assim, pensar em possibilidades de tradução que prezassem por suas marcas rítmicas individuais — com especial atenção para que as diferenças de tom das personagens, que variaram não só entre três tipos de linguagem (um mais baixo, coloquial e informal; outro mais elevado, dentro do esperado de uma linguagem que se atém à tradição de tradução de grandes clássicos da antiguidade; e uma ainda mais elevada, com palavras e expressões por demais exageradas e até mesmo fora de uso, que fazem com que se pense nas tragédias de Shakespeare imediatamente), mas também entre alteração de seus humores também. Por último restou o grupo A, que demandou mais tempo de pesquisa, mas que, também por falta de tempo, não teve todas as suas dúvidas sanadas. No entanto, suficientes respostas foram dadas pela pesquisa para que fosse viável elaborar a seção 3.4.2, “*Traduzindo intertextualidades*”.

Embora não tenha sido possível fazer todas as análises pretendidas no que dizia respeito ao original grego, ainda assim pareceu pertinente colocar no caderno, juntamente a *antigonick* e *antigonice*, a *Antígona* de Sófocles, em uma terceira coluna. Essa decisão foi tomada para, ao menos, apresentar um pequeno vislumbre visual do projeto tradutório de Carson em relação ao

seu original. Um exemplo que poderia ser notado facilmente é como a autora-tradutora resume todo o primeiro episódio da peça sofocliana (com pouco mais de cento e cinquenta versos) a menos de trinta em *antigonick*. Mais que somente fazer isso, ela resume — um tanto ironicamente — o famoso discurso de entrada de Creonte (vv. 162-210) a uma mera lista de verbos e substantivos que apontam para a ideia geral que o tirano quer passar à audiência:³⁰

Kreon:	here are Kreon's verbs for today Adjudicate Legislate Scandalize Capitalize here are Kreon's nouns Men Reason Treason Death Ship of State Mine	
Chorus:	"mine" isn't a noun	
Kreon:	it is if you capitalize it	(p. 14)
Kreonte:	aqui estão os verbos de Kreonte para hoje Adjudicar Legislar Escandalizar Capitalizar aqui estão os substantivos de Kreonte Homens Razão Traição Morte Navio do Estado Meu	
Coro:	"meu" não é um substantivo	
Kreonte:	é se você usar letra maiúscula	

Mostrou-se, portanto, de grande importância manter o original grego no caderno do tradutor para, somente a título de exemplificação, deixar a ele e à *antigonick* um ao lado do outro, a fim de que se pudesse ver bem os cortes, acréscimos e completas transformações formais que Carson faz ao transpor Sófocles ao inglês.

³⁰ Vide imagem 1.2 deste trabalho.

3.4 Considerando ritmo, diálogo e tempo

Serão apresentadas aqui algumas considerações acerca do processo tradutório de *antigonick* para o português brasileiro. Uma vez que o tempo e o espaço são relativamente limitados, foram selecionados três aspectos da obra que, à medida que a tradução e as leituras sobre teoria da tradução e crítica literária se encaminhavam, despertaram maior interesse e relevância para serem discutidos aqui.

3.4.1 Perguntas como mantenedoras do ritmo

Embora os aspectos performativos e teatrais de *antigonick* sejam essenciais para se pensar a tradução dessa obra para o português brasileiro, o escopo deste trabalho é, contudo, principalmente fundamentado nas dimensões textual e linguística da peça. Quando vamos ao teatro ou ao cinema, a narrativa daquilo que nos é apresentado no palco ou na tela tem seu próprio ritmo, sua própria linearidade, suas próprias regras de continuidade temporal; nós, enquanto audiência, não temos controle quanto à duração ou à velocidade de nada que se desenrola na nossa frente: não existe espaço para que nos detenhamos em uma fala, uma passagem ou até mesmo uma palavra que nos tenha intrigado para podermos analisá-las, interpretá-las e reinterpretá-las, com o intuito de entendermos criticamente o máximo da peça ou do filme — pelo menos não sem o risco de perdermos o que vem em seguida. Ao lermos um livro, no entanto, temos controle da narrativa no sentido de podermos parar a leitura no meio de uma frase, continuar somente quando bem o quisermos, voltar para o início do capítulo ou mesmo da obra toda, pular partes inteiras, agilizar a leitura de trechos que não nos despertam interesse e, claro, nos deter naqueles que nos soam mais dignos de atenção. É somente com a leitura — seja silenciosa e individual ou em voz alta, em grupo, em uma apresentação de leitura dramática, por exemplo — que é possível nos ater a pormenores linguísticos e textuais vários.

Apenas passando os olhos pela obra de Carson já é possível perceber as peculiaridades estilísticas da sua escrita e a estética geral do texto. A escolha de não usar letras maiúsculas não interfere na leitura, mas a falta de pontuação (vírgulas e pontos finais, em especial) pode ser um empecilho àqueles que não a estejam lendo atentamente, pois cabe ao leitor separar os sintagmas, as orações e as frases à medida que a leitura flui, assim como alterar as modulações na voz quando necessário (mesmo que somente na cabeça, em silêncio), como por exemplo

quando surgem perguntas, exclamações e falas carregadas de emoções cujas diferentes entonações só serão apreendidas pelo contexto.

Verter para o português tais perguntas sem pontos de interrogação se tornou, mais especificamente, uma tarefa que requisitou tempo, atenção e criatividade. Na língua inglesa, em geral, frases interrogativas diretas são feitas se invertendo o sujeito com o verbo “to be” (ser/estar) ou com um verbo auxiliar (e.g. “Antigone is the daughter of Oedipus”, “Antígona é a filha de Édipo” / “Is Antigone the daughter of Oedipus?” “Antígona é a filha de Édipo?” ou “Ismene tried to share the blame”, “Ismênia tentou partilhar da culpa” / “Did Ismene try to share the blame?” “Ismênia tentou compartilhar a culpa?”), enquanto no português não há regras para a construção de perguntas fora a entonação da fala e o uso de palavras interrogativas (que, quem, onde, quando etc.), além do uso da interrogação na escrita, é claro. Em *antigonick*, a falta desse ponto não é uma grande perda justamente devido ao próprio funcionamento da língua: mesmo que comecemos a ler a frase em inglês — e aqui consideremos o leitor da peça enquanto livro e, claro, os atores que vierem a usar o texto de Carson para o palco — e vejamos que não há ponto de interrogação ao final dela, a estrutura em si já nós indicará se tratar de uma pergunta.

Tomemos alguns exemplos. Antígone começa a peça com uma citação (“we begin in the dark / *and birth is the death of us*”, p. 9, “surgimos na escuridão / *e nascer é o que nos mata*”), e Ismene logo lhe pergunta quem havia dito isso (“who said that”, p. 9, “quem disse isso”) — a protagonista diz ter sido Hegel, mas sua irmã diz que fora Beckett; Antígone, ainda, replica dizendo que ele estava parafraseando Hegel. Mais adiante Antígone conta a ela sobre o decreto de Kreonte e Ismene lhe pergunta qual era o problema (“what’s the matter”, p. 9, “qual o problema”). Depois de explicar que o tio das garotas decretara ser proibido enterrar Polynices, considerado um traidor da cidade de Thebas e por ter lutado ao lado dos argivos, Antígone pede à irmã que se junte a ela para prestar as devidas honras ao corpo do irmão insepulto (“so what do you say”, p. 10, “então o que me diz”). Ismene se mostra relutante com a ideia absurda da irmã (“what could I say / what could I do / [...] at what risk / where is your mind”, p. 10, “o que que eu poderia dizer / o que que eu poderia fazer / [...] mas a que risco / onde está sua cabeça”) e por fim recusa a ajudá-la. Essa sequência de perguntas não apresenta muita ambiguidade em português com a falta da interrogação pois todas elas contêm palavras interrogativas que marcam as intenções de uma pergunta: “who”, “what” e “where”, cujos equivalentes portugueses cumprem a mesma função.

Outras perguntas, ainda, que requereriam outras estratégias para serem traduzidas sem ambiguidade tem seu caráter de pergunta apreendido pelo leitor a partir do contexto, muitas

vezes por ser seguida de uma resposta explícita. Após o guarda contar a Kreonte que o corpo de Polynices havia recebido ritos fúnebres de alguém, o governante lhe ordena que traga o homem responsável (tanto ele quanto o próprio coro presumem se tratar de um homem) por desrespeitar seu decreto. Antígone é trazida de volta à cena pelo guarda e ela e Kreonte discutem suas próprias visões acerca das leis divinas e de seus pontos de vista sobre o que é justo ou não. Kreonte afirma que Antígone é autônoma (entre outros adjetivos que o prefixo *auto*, como “autodiática”, “auto-erótica”, “autosseduzida”), pois ela é a única em Thebas que pensa desse jeito (“Kreon: no let’s split hairs a while longer / I’d say / you’re the only one in Thebes who sees things this way wouldn’t you / you’re autonomous”, p. 19, “Kreonte: não bora continuar com a picuinha mais um pouco / eu diria que / você é a única em Thebas que vê as coisas desse jeito você não acha / você é autônoma”). Antígone rebate dizendo que não, toda a cidade pensa como ela, mas que Kreonte “pregou suas línguas ao chão”; ela não tem vergonha alguma do que fez, pois não há nada de vergonhoso em honrar um parente (“Antigone: no shame in honouring one’s kin / Kreon: wasn’t the other brother your kin too / Antigone: same mother same father”, p. 20, “Antígone: vergonha nenhuma em honrar um parente / Kreonte: e o outro irmão também não era seu parente / Antígone: de mesma mãe e mesmo pai”). Aqui, traduzir a pergunta de Kreonte por “o outro irmão também não era seu parente” não apresentaria problema caso houvesse um ponto de interrogação; como não há, fora de contexto seria difícil saber se se trata de uma afirmação ou de uma pergunta. Antígone, no entanto, responde que o outro irmão é seu parente também, assim como Etéokles. A sequência de três versos, então, torna possível em uma leitura fluida e ritmada a identificação da fala de Kreonte como uma pergunta. O mesmo acontece logo em seguida, quando Ismene entra em cena e tenta assumir parte da culpa e diz ter ajudado a irmã a enterrar Polynices. As duas brigam pois Antígone recusa a ajuda da irmã e nega que ela tenha tomado partido e, depois de citar novamente Hegel e quase se perder em reflexões sobre a natureza do consciente e do inconsciente no ser humano, a protagonista indaga se seria possível uma pessoa estar tão consciente de sua própria inconsciência a ponto de ser culpada de sua própria repressão³¹ (“Antigone: [...] condemned for disobeying them, I mean / can a person be so completely conscious / of being unconscious / that she is guilty of her own repression / is that what I’m guilty of / Ismene: well we all think you’re a grand girl / Antigone: is this an argument”, p. 21, “Antígone: [...] condenada por desobedecê-las, quer dizer

³¹ Repressão (ou recalque, a depender da tradução) é um termo que advém do conceito freudiano de *Verdrängung*, que, por sua vez, deriva do verbo *verdrängen* (i.e., excluir, afastar, reprimir, deslocar, negar). Segundo Carnaúba (2013, p. 21) *apud* Souza (2019), “a repressão trata-se de um processo em que o sujeito inibe de forma espontânea, ou seja, por sua própria vontade, estando consciente da realização desse ato, uma ideia, um afeto, em função do desconforto pela presença de tais conteúdos em sua consciência”.

/ será que uma pessoa pode ser tão consciente / de ser inconsciente / que ela tem culpa da sua própria repressão / é realmente disso que sou culpada / Ismene: bem todos nós te consideramos uma garota grandiosa / Antígone: e isso lá é argumento”). Perguntando se é disso que é culpada, Antígone recebe uma (semi)resposta de Ismênia, ao que se segue uma outra pergunta paralela à primeira.

Perguntas retóricas que não eram respondidas pelas próprias personagens (algo que acontece com regularidade ao longo da peça) e que não se aportavam no contexto para serem compreendidas como perguntas tiveram de ser acrescidas de “palavras de apoio”, por assim dizer, afim de que se sugerisse ao leitor a entonação tencionada. Após a contenda entre pai e filho (Kreonte e Heimon), o coro entoa um hino a Eros³², interrompido pela volta de Antígone, agora indo em direção à sua morte, “sem casamento, sem canto nupcial, sem núpcias”. O coro, em palavras ambíguas, tenta amenizar a situação dizendo à protagonista que ela receberá glórias e será louvada em decorrências de suas ações: ela será a única pessoa entre mortais a descer ao Hades ainda viva, pois ela escolheu viver sua vida de forma autônoma — ela decidiu seu próprio caminho e morrer não é o pior (“Chorus: yes but won’t you win glory / won’t you be praised / it’s not as if you’re dying of disease of war / you chose to live autonomous / and so you die / the only one of mortals to go down to Death alive”, p. 29, “Coro: sim mas isso vai te render glórias não é / você vai ser louvada não é / não é como se você estivesse morrendo da doença da guerra / você escolheu viver autônoma / e assim você morre / a única dentre os mortais a descer à Morte viva”). Novamente, traduzir as perguntas do coro com o ponto de interrogação não seria um problema (“sim mas isso não te renderá glórias? / você não vai ser louvada?”). Dada à situação, fez-se necessário transformar as perguntas em inglês em afirmações em português seguidas perguntas de confirmação para que fosse possível não haver dúvidas acerca da entonação do coro: “sim mas aí você vai receber glórias não é / você vai ser louvada não é”. De igual maneira, a réplica de Antígona segue a mesma fórmula (“Antigone: are you mockers of me / you grabbing old men / are you laughers at me”, p. 29-30, “Antígone: vocês estão me zoando é / seus velhos tarados / vocês estão rindo de mim é”).

O trabalho tradutório aqui, portanto, leva em consideração os aspectos de oralidade e ritmo de Meschonnic, em que

³² O coro atribui ao deus do desejo e do tesão a causa para o desentendimento entre os dois (“Chorus: [...] this Haimon crisis is all your doing / you shook his blood”, p. 28, “essa crise chamada Heimon é sua culpa / você fez o sangue dele ferver”), pois Heimon era noivo de Antígone e, segundo o coro, o filho teria se voltado contra o pai e estaria defendendo Antígone por estar sob influência de Eros.

[a] oralidade, enquanto marca característica de uma escrita, realizada na sua plenitude somente por uma escrita, é o jogo da poética do traduzir. Ela supõe, e verifica concretamente, cada vez, que a oralidade não é mais o que o signo binário confundia com a fala, oposto à escrita. Onde tudo o que não era escrito era oral, como tudo aquilo que não é Verso é Prosa[...].

Mas se o ritmo não é mais o que era, se é a organização do movimento da fala, no sentido que Saussure atribuía à *palavra*, uma organização que é a especificidade, a subjetividade, a historicidade de um discurso, e sua sistematicidade, então a oralidade é o primado do ritmo no modo de significar. No falado e na escrita. É a literatura que a realiza, emblematicamente. É mesmo nisso e por isso que ela é literatura. (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVI, grifo do autor)

Mesmo que a tradução de *antigonick* para o português não se preocupasse com possíveis montagens, possíveis corporificações da linguagem do texto pelo corpo de um ator, ainda assim é de absoluta necessidade pensar a oralidade e o ritmo do texto, uma vez que esses aspectos são essenciais para pensar a tradução a partir do nível do discurso, e não do texto — do contínuo, e não do signo, da língua e do significado, ou seja, do descontínuo, ainda segundo Meschonnic. Fez-se necessário, portanto, pensar a tradução desta obra a partir uma das peculiaridades do projeto de escritura da Carson (a decisão de não utilizar pontos de interrogação) para que fosse possível refletir de maneira mais prática como traduzir *antigonick* — não sob um ponto de vista que buscasse primar pela apreensão do sentido e que almejasse transmitir em português exatamente o que as personagens dizem e tencionam comunicar, mas sim sob a ótica de que o ritmo e a oralidade do texto precisavam se manter vivos e fluidos também em português.

3.4.2 Traduzindo intertextualidades

Como já dito anteriormente, o texto de Carson é composto em meio a um emaranhado de intertextualidades. Antes mesmo da peça propriamente dita começar, em sua prólogo/carta destinada à própria Antígone, a autora já tece suas considerações acerca da famosa personagem em um diálogo com outros pensadores — a saber, Bertolt Brecht, G. W. F. Hegel, Jacques Lacan, Judith Butler, George Elliot, Slavoj Žižek, Jean Anouilh, Samuel Beckett — que se aventuraram, cada um à sua maneira, em ponderações sobre o clássico sofocliano.

Tendo-se em mente que quem traduz, antes de tudo, precisa traduzir a partir de uma leitura crítica e diligente, a tarefa de traduzir *antigonick* é tão-somente a de um olhar atento que busca não só reconhecer as engrenagens da obra com que se trabalha, como também entender seu funcionamento. Por mais que quem traduza *antigonick* seja livre para escolher não se

preocupar com as fontes de onde as referências — podemos induzir — que Carson faz ao longo de toda sua obra, este presente tradutor optou por fazer exatamente isso: buscar pelas falas que claramente fossem ou aparentassem ser de autoria de outras pessoas, assim como indicações sutis de intertexto, afim de entender melhor o processo tradutório da autora e pensar, a partir disso, o projeto tradutório para o português.

A primeira fala de Antígone já invoca seu caráter intertextual ao citar Beckett (“we begin in the dark / *and birth is the death of us*”, p. 9, “surgimos na escuridão / *e nascer é o que nos mata*”). O segundo verso em questão é uma adaptação da abertura de *A Piece of Monologue*, peça de quinze minutos escrita por Samuel Beckett (“Birth was the death of him”, “O nascimento foi sua morte” ou “Nascer foi o que o matou”). Nessa peça, encenada pela primeira vez em 1979, um homem identificado somente como locutor faz seu monólogo contando a vida de um outro homem que não é nomeado, por vezes parecendo se tratar dele mesmo. Ele faz reflexões acerca da duração da vida e do caráter do tempo em geral³³ — algo que dialoga com a preocupação de Carson em explorar o tempo³⁴. O intuito de pesquisar a fonte se apoiava em duas instâncias: a de descobrir se a autora manteve a citação fiel ao original (no sentido de reproduzi-la na íntegra) ou, caso contrário, quais mudanças ou até mesmo deturpações foram feitas e com quais (possíveis) propósitos. No que tange a essa primeira referência, a Samuel Beckett, uma vez encontrada a fonte de onde proviera a fala de Antígone, foi possível notar que o locutor do monólogo, primeiramente, refere-se a um sujeito masculino (“him” / “o”) cujo nascimento *foi* sua morte. A Antígone de Carson constata, de maneira geral, que “surgimos na escuridão”, para em seguida adaptar a frase de Beckett: “*e nascer é o que nos mata*”. O plural a que ela alude (o pronome oblíquo/objeto da primeira pessoa do plural, “us”) pode tanto dizer respeito a um nós absoluto, o ser humano como um todo, ou, mais especificamente no contexto da peça, à própria Antígone e à Ismene, assim como à linhagem dos labdácias, desde o fundador da cidade de Thebas, Kadmo, passando por uma dinastia de reis que culminaria em Édipous, seu casamento incestuoso com Jokasta e, conseqüentemente, no entressuicídio³⁵ de Polynices e Etéokles e no suicídio de Antígona.

³³ “From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of...he all but said loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few” (BECKETT, 2004, p. 758). “De funeral a funeral. Ao agora. Esta noite. Dois bilhões e meio de segundos. De novo. Dois bilhões e meio de segundos. Difícil de acreditar tão poucos. De funeral a funeral. Funerais de... ele tudo disse fora pessoas queridas. Trinta mil noites. Difícil de acreditar tão poucas” (tradução nossa).

³⁴ Vide a próxima seção, 3.4.3.

³⁵ A palavra utilizada por Ismênia no original sofocliano para descrever como os irmãos haviam morrido é *αὐτοκτονούντε* (*autoktonûnte*), forma de particípio dual do verbo *αὐτοκτονέω* (*autoktonéō*, “matar um ao outro ou matar a si mesmo, suicidar-se”). Comum no grego ático, porém com o mesmo sentido de um plural (RAGON,

Quando Kreonte enfim decide condenar Antígone e livrar Ismene, Antígone, em sua última troca de palavras com a irmã, faz um comentário irônico fazendo uma analogia à sabedoria limitada dos homens (referindo-se a Kreonte), ao que Ismênia responde/pergunta se ela estaria citando Hegel (“Antigone: some think the world is made of bodies some think forces / I think a man know nothing but his foot when he burns it in the hot fire / Ismene: quoting Hegel again”, p. 21, “Antígone: alguns acham que o mundo é feito de corpos alguns acham que de forças / eu acho que os homens só tomam conhecimento das coisas quando o próprio pé começa a queimar / Ismene: citando Hegel de novo”). Antígone desvia da pergunta e afirma que o filósofo diz que ela está errada em sua decisão de enterrar Polynices (“Antigone: Hegel says I’m wrong / Ismene: but right to be wrong / Antigone: *no ethical consciousness* / Ismene: is that how he puts it”, p. 21, “Antígone: Hegel diz que estou errada / Ismene: mas certa em estar errada / Antígone: *sem consciência moral* / Ismene: e é assim que ele fala”). Longe de tentar tecer considerações acerca da leitura que Hegel faz de Antígone à luz de suas teorias sobre bem, vontade, moralidade objetiva e subjetiva, feminilidade etc. e, mais, acerca da leitura e crítica de Carson à obra de Hegel, o que se tornou mais importante para o presente trabalho foi o conjunto de questões de cunho tradutório que essas referências despertaram. Em um primeiro momento, traduzindo sem se apoiar em pesquisas que não de caráter linguístico, “*no ethical consciousness*” foi traduzido simplesmente por “sem consciência ética”. Em um segundo momento, após feitas as pesquisas para encontrar as fontes das citações e das referências de Carson, foi necessário procurar por traduções em português já existentes das obras encontradas. As que não tinham (como foi o caso de Beckett), possibilitaram uma abordagem mais livre; outras, que existiam em português, foram usadas de base para pensar a tradução. Nesse caso, em que o conceito de *consciência* é abordado, o exame bibliográfico de Hegel nos levou ao seu livro *Grundlinien der Philosophie des Rechts (Princípios da Filosofia do Direito)*, de 1820. Na tradução de Orlando Vitorino, o termo aparece como “consciência moral”, e não “ética” (HEGEL, 1997, pp. 138, 140, 147), o que, em uma segunda versão, fez com que a tradução fosse alterada para se acordar a uma tradução já existente.

Outras intertextualidades mais sutis acerca de debates interpretativos ou de recepção da *Antígona* de Sófocles podem ser encontradas ao longo da peça. Depois de a protagonista ser condenada, de Kreonte e Heimon terem sua contenda e de o coro entoar um hino a Eros,

2011, p. 168), o dual grego é “empregado quando duas pessoas ou duas coisas formam um par, seja naturalmente ou por associação”, qualquer que seja (SMYTH, 1920, p. 269). O uso que Ismênia faz do dual no verso 56 do original grego seria para descrever a ação de “autoassassinar-se”, segundo tradução de Trajano Vieira (VIEIRA, 2009), ou, adotando o sentido de recíproco do dual, de “entressuicidar-se”.

Antígone volta à cena pronta para se dirigir à morte, mesmo ainda estando viva. Em um lamento entrecortado por ponderações e apontamentos do coro, Antígone mais uma vez justifica sua decisão de enterrar o irmão (Antigone: [...] you ask would I have done it for a husband or a child / my answer is no I would not / a husband or a child can be replaced / but who can grow me a new brother / is this a weird argument”, p. 31 “Antígone: [...] vocês me perguntam se eu teria feito isso por um marido ou um filho / minha resposta é não não teria feito / um marido ou um filho pode ser substituído / mas quem poderia me cultivar um novo irmão / será que esse argumento é estranho”³⁶). Esse argumento, tirado fora de seu contexto histórico-cultural e lido anacronicamente, pode vir a causar um impacto moral em um leitor despreparado. A partir de Goethe, que considerou essas linhas como indignas de Sófocles e provavelmente espúrias, a leitura romântica feita em cima desse argumento foi a de que uma Antígona que esteja disposta a se sacrificar para poder honrar o irmão e enterrá-lo estaria em descompasso com uma Antígona que diz que, em contrapartida, deixaria os corpos de um marido e de um filho expostos (BENNETT & TYRRELL, 1998, pp. 112-113). Adicionando à autoindagação de Antígone (“is this a weird argument”), Carson introduz em meio às palavras da heroína toda uma crítica/paródia do pensamento moderno em cima dessa passagem, fazendo com que ela mesma se pergunte se seu argumento é por demais estranho — seja em tom jocoso à crítica que a recepção da peça faz à Sófocles e à transmissão de sua obra, seja pelo fato de a Antígone de *antigonick* ser autoconsciente de sua história pós-Grécia antiga.

De maneira parecida, quando Tirésias — aqui, guiado por um garoto — entra em cena depois de Antígone já ter sido levada ao seu tálamo/túmulo, o vidente cumprimenta primeiramente o coro (e não Kreonte, o governante/rei de Thebas), chamando os anciãos de reis (“Teiresias [to the Chorus]: hail, you kings of Thebes / I begin by addressing the wrong person / because I’m blind / is that what you think / because I’m blind”, p. 35, “Tirésias [ao Coro]: salve, seus reis de Thebas / eu chego me dirigindo à pessoa errada / porque eu sou cego / é isso que vocês acham é / porque eu sou cego”). Em contrapartida à discussão acerca do argumento supracitado de Antígone, essa passagem não é considerada espúria; no entanto, ela é rica em

³⁶ Vale a pena ressaltar que a pergunta que Antígone faz aqui (“is this a weird argument”) é similar àquela feita à Ismene quanto esta lhe diz que tanto ela mesma quanto a cidade a consideravam “uma garota grandiosa” (“is this an argument”, p. 21; vide seção 3.4.1). No entanto, ela é aqui neste contexto traduzida como “será que esse argumento é estranho”, ao passo que lá ela foi traduzida por “e isso lá é argumento”. É evidente não só a estrutura da pergunta, completamente diferente, como também o tom e os sentimentos despertados em cada uma das falas, que variam e produziram traduções diferentes devido aos seus contextos e níveis pragmáticos diferentes: lá (p. 21), Antígone rechaça mais uma vez, com um tom irônico e desdenhoso, sua irmã, que no início da peça se recusara a ajudá-la e que depois tenta partilhar da culpa, alegando que ela ficará sozinha, que pode ajudá-la a sofrer e que pode lhe dar motivos para não morrer; enquanto aqui (p. 31) trata-se de uma pergunta retórica que a personagem faz a si mesma, talvez irônico somente em nível zombeteiro ou ácido à recepção da peça.

diversos debates acerca do porquê de o vidente se dirigir primeiro ao coro, e não a Kreonte (que, diga-se de passagem, estava em cena): seria porque Tirésias simplesmente é cego? Seria porque ele se considerava importante o suficiente a ponto de relegar Kreonte a uma posição inferior? Paralelamente, estaria ele considerando o coro formado de anciãos tebanos um grupo hierarquicamente superior a Kreonte? A discussão, ainda, gera reflexões sobre o papel do coro nas tragédias gregas, sua autoridade e posição de soberania nas peças, assim como, mais especificamente na *Antígona* de Sófocles, este coro se diferiria de outros coros mais subservientes por ele em momento algum apoiar completamente as decisões de Kreonte nem as de Antígone, mantendo-se razoavelmente neutro durante a peça. Carson, então, traz à tona toda uma série de questões com somente algumas falas irônicas e, sem dúvida, cômicas: ele se dirige à pessoa errada por ele ser cego? É isso que o coro, Kreonte e até mesmo a plateia acham?

Essas entre outras intertextualidades se fazem importantes, sob um ponto de vista tradutório, para entender a construção da obra com a qual estamos trabalhando e, conseqüentemente, termos mais propriedade e segurança nas escolhas (quaisquer que sejam) que fazemos em nosso próprio projeto tradutório. Seja pela pesquisa das citações diretas que Carson incorpora à sua tradução/recriação de Sófocles, seja pela interpretação do diálogo da autora com outros pensadores e com a recepção de *Antígona*, traduzir *antigonick* para o português torna-se um ato mais fluido, confiante e seguro.

3.4.3 in the nick of time, ou no apagar das luzes

Além do caráter intertextual e esteticamente peculiar de *antigonick*, Carson, ainda, se utiliza da expressão “in the nick of time” como um dos elementos basilares de sua obra. Ao longo de toda a peça, a começar pelo título, dicas e sugestões são apresentadas pelas suas personagens até que se chegue ao seu ponto alto: a última intervenção do coro na narrativa e o singular, inesperado e poderoso monólogo de Eurídike.

O impacto dessa nova tradução/versão da *Antígona* de Sófocles já pode ser sentido pelo leitor, de imediato, na própria capa: não *Antigone*, como seria de se esperar de uma tradução para a língua inglesa, mas sim ANTIGO NICK, em caixa alta, com o título levemente separado, formando duas palavras: “antigo” e “nick”. Logo abaixo, o nome do autor grego, grafado assim como o é em grego antigo — transliterado para o alfabeto latino, claro —: SOPHOKLES, em

vez do habitual Sophocles. O nome de Carson só aparece no canto inferior esquerdo da capa, identificada como tradutora.

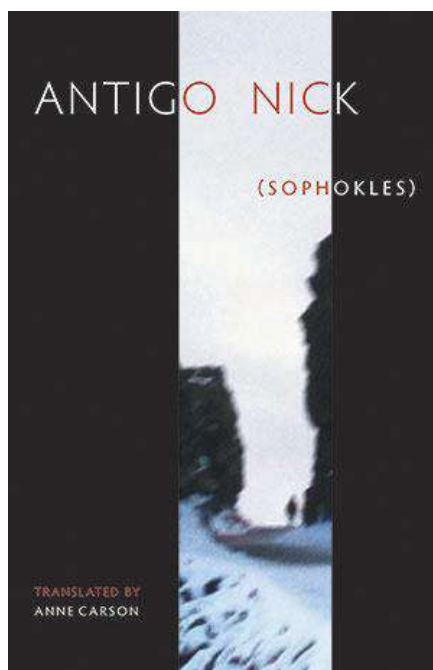


Figura 3: Capa da *antigonick* de Anne Carson (New Books Publishing)

Imediatamente já se torna claro que traduzir essa expressão, acomodando-a na tradução para que coubesse no contexto de todas, senão da maioria, de suas ocorrências ao longo da peça seria complicado. A expressão significa “at the least possible minute, just in time, at the right of vital moment” (Dictionary.com), “a final critical moment” (Merriam-Webster). Em português, poderia ser traduzida por “bem a tempo”, “em tempo”, “na hora H”, “na hora certa”, “no momento certo”, “no último segundo” etc. A rede de ligações (quase labiríntica) que Carson criou a partir da expressão para trabalhar os aspectos temporais da obra, das personagens e até mesmo da tradução em si e de sua(s) possível(eis) performance(s) precisou, portanto, ser analisada como um todo antes que fosse viável traduzi-la.

Além do título e da expressão, que só surge perto do fim da peça, tem-se a lista de personagens que compõem a peça e uma breve descrição delas logo após a carta de Carson à Antígone e antes da peça propriamente dita (e.g. “Ismene: *irmã de Antígone*”, “Eurídike: *mulher de Kreonte, mãe de Heimon*” ou “Teirésias: *profeta cego de Thebas [guiado por um garoto]*”). O mais peculiar, no entanto, é um personagem que não consta no original sofocliano, que fora acrescentado por Carson: Nick. Segundo a ficha, Nick é “*um papel mudo [sempre em cena, ele mede as coisas]*” (“*a mute part [always onstage, he measures things]*”, p. 7). Essa nova

personagem, ao mesmo tempo que se distancia das demais por ter um nome razoavelmente moderno, normalmente diminutivo do nome Nicholas em países anglófonos, está mais do que próximo de Antígone, Kreonte, Teirésias e Eurídike: seu nome é um dos que são utilizados em inglês para o nome da deusa grega da vitória Νίκη (*Nikē*; Nike ou Nick em inglês e Nice em português; seu nome romano, ainda, é *Victoria*: Victoria em inglês e Vitória e português). Embora se trate de uma deusa, a associação da personagem masculina Nick com a deusa pode ser notada (talvez mais durante uma performance, quando podemos de fato vê-lo medindo as coisas, do que em uma leitura silenciosa e individual) pelo tom sobrenatural que ele carrega, sempre medindo (objetos e também as personagens em cena: o comprimento de seus braços, sua alturas, a distância entre si etc.)³⁷, e pelo fato de ele ser o único que permanece em cena após a morte ou da saída dos demais, indicado somente por uma rubrica (“[exeunt omnes except Nick who continues measuring]”, p. 44, “[exeunt omnes exceto Nice, que continua a medir]”).



Figura 4: Nick/Nice (Robert Currie) medindo a altura de Antígone (Mara Lee), ao lado do coro (Anne Carson) durante a leitura cênica da peça no Festival de Literatura de Louisiana, 2012. Print tirado de um vídeo do YouTube (vide nota 37, abaixo).

³⁷ Existem duas performances de *antigonick* disponíveis no YouTube. A primeira é uma leitura dramática da peça com a própria Carson fazendo o papel do coro, acompanhada de colegas escandinavos nos outros papéis e seu colega e amigo Robert Currie interpretando o papel mudo, Nick. A performance foi feita no Festival de Literatura de Louisiana, no dia 25 de agosto de 2012, e está disponível no canal *Louisiana Channel*, lançado pelo Museu de Arte Moderna de Louisiana (<https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>). A outra é a *Philo-Performance: Antigonick*, uma leitura pública da tradução de Carson no Anfiteatro Richelieu da Universidade de Sorbonne, no dia 26 de junho de 2014. O evento (a performance e a discussão do texto que ocorreu em seguida) foi organizado por Ben Hjorth e contou com a participação da filósofa Judith Butler no papel de Kreonte (<https://www.youtube.com/watch?v=6ygeQDu-4EU&t=1417s>).

Kreonte, ao entrar em cena novamente depois de o Guarda trazer Antígone à presença do rei, chama a si mesmo de “nick of time”. Uma vez que o substantivo “nick” pode significar “a small broken area that appears on something after something else hits or cuts it; a small cut on your skin; a prison or police station” (Merriam-Webster), “entalhe”, “corte”, “incisão”, “prisão”, “cadeia”, “delegacia”, “momento” e “instante” são traduções válidas. O verbo “to nick” pode se referir à ação de “cortar ou danificar a superfície de algo”, “fazer um pequeno corte em algo ou alguém” e, ainda, “capturar ou prender alguém”. Poderíamos traduzir (em um primeiro momento) o epíteto que o governante de Tebas se dá como “a prisão do tempo”, “aquele que prende o tempo”, “corte do tempo”, “o que corta o tempo” etc. São várias as leituras possíveis.

No entanto, em uma tentativa de abarcar todas as ocorrências da expressão e derivados na obra, a primeira “solução” foi empregar a expressão “cantar vitória”. Ela serviria ao epíteto de Kreonte (“aquele que canta vitória”), ao nome da personagem muda (que seria transformada em Vitória, sem deixar de aludir à deusa Nice) e talvez à ideia geral da expressão “in the nick of time”, porém mais ligada a Kreonte, devido à sua soberba e ao seu autoritarismo exacerbado. Ela foi descartada como opção pois não ajudava no título — chegou-se até a cogitar deixar o título sem alteração, *antigonick*, mas ele se manteria sozinho, sem se associar a nada da obra, uma vez que tudo seria traduzido para o português e até a personagem Nick desapareceria. Somente na segunda versão da tradução é que a ideia de utilizar a expressão “no apagar das luzes” surgiu.

É da boca do coro que a expressão “in the nick of time” finalmente aparece. No original sofocliano, a última ode pelo coro é o quinto estásimo (vv. 1115-54). Trata-se de uma prece ao deus Dioniso em forma de um hino, pelo qual o coro canta e dança em honra ao deus, prestando-lhe homenagens, com o intuito que a deidade purifique a cidade com o seu “pé purificante”³⁸ e que, assim, restitua a comunicação da cidade de Tebas com o mundo divino, que havia sido interrompida devido à mácula que era o corpo insepulto de Polinices (BACELAR, 2013, p. 116). Uma vez que uma prece em nome de um deus grego não tem mais o impacto performativo

³⁸ Ou seja, por meio da dança, que seria veiculada pelos paços ritmados dos próprios coreutas que compunham o coro. Aqui, eles fazem uso da voz performativa de que Calame tece considerações para realizar um ato de caráter ritualístico dentro peça: ao mesmo tempo em que o coro, em sua identidade de anciãos tebanos, pede que o deus livre Tebas da doença (νόσος, *nósos*) de Creonte (sua tirania), esse mesmo coro, em sua identidade de cidadãos atenienses, intensifica a dimensão ritualística do ato por serem pessoas prestando homenagens ao deus, uma vez que uma tragédia que não deixava de fazer parte de um festival religioso em honra ao próprio deus Dioniso, evento oficial do calendário da cidade de Atenas. Vide seção 2.2 deste trabalho. Cf. Calame, 2013; Bacelar, 2013, 2018.

em uma audiência hoje como o teria na antiguidade³⁹, Carson opta por retirá-lo completamente e substitui-lo por uma ode sua, criada exclusivamente para o metacoro que ela produziu em sua tradução. Logo após Tirésias deixar a cena, tendo alertado repetidas vezes Kreonte quanto aos erros que o rei estava cometendo, e o coro lhe lembrar que “historicamente / as profecias dele nunca se mostraram falsas” (“historically / his prophecies are never false”, p. 36), Kreonte admite que errara em proibir o enterro de Polynices e em ordenar a morte de Antígone (“I know / I’m shaking”, p. 36, “eu sei / estou tremendo”) e o coro lhe dá um último aviso: que ele liberte a garota antes que seja tarde demais (“Chorus: take advice / Kreon: tell me / Chorus: set the girl free / Kreon: you mean / Chorus: quick quick quick / Kreon: it hurts / Chorus: quick quick quick / Kreon: I go”, p. 36, “Coro: escute um conselho / Kreonte: diga / Coro: liberte a garota / Kreonte: você quer dizer que / Coro: rápido rápido rápido / Kreonte: mas dói / Coro: rápido rápido rápido / Kreonte: eu vou”). O coro instiga Kreonte a correr, a ser rápido, pois ele tem pouco tempo para agir: ele se encontra em momento crítico, justamente nos últimos segundos para poder agir. Ele se encontra no “apagar das luzes”, no momento limite em que seja possível agir, antes que as luzes de fato se apaguem e seja tarde demais — antes que a peça termine, as cortinas se fechem, os holofotes sejam desligados, o público aplauda e a história seja encerrada (não necessariamente terminada, sem necessariamente um fim propriamente dito).

Como é bem sabido, Creonte não toma sua decisão a tempo de reparar seus erros: quando ele chega ao local onde ele ordenara que ela fosse “enterrada viva”, ele a encontra enforcada e seu filho aos prantos. Heimon culpa o pai e tenta matá-lo, somente para falhar e então tirar a própria vida, junto à sua amada noiva. É logo após Kreonte sair de cena que o coro canta sua ode (ele mesmo o diz: “here we are / in a song about joy / here we are in a day about dust”, p. 37, “aqui estamos / numa música alegre / aqui estamos em um dia de pó”), em um poema/canção que tanto alerta para a urgência do que se desenrola no palco como para o pouco tempo que resta às personagens, à história, à peça em si (“another / an hour / an hour and a half

³⁹ Na *Ode ao Homem* de Sófocles (vv. 332-75), o coro exalta os avanços que a razão e o pensamentos humanos proporcionaram a partir de suas habilidades (τέχνη, *tékhnē*), mas que essas habilidades são ambivalentes, podendo trazer tanto mal quanto bem, e limitadas, ou seja, a morte está fora de seu alcance (CAIRNS, 2016, p. 32). Na sua versão (p. 15), Carson diz que não há freguês “mais terrivelmente silencioso” (“more terribly quiet”) que o Homem, ele que “desgasta a inespantável terra / com cavalos e estilhaços” (“down he grinds the unastonishable earth / with horse and shatter”), “galopando a seu bel prazer” (“cantering just as he please”) por aí. “[E]le condena / animais e montanhas tecnicamente” (“he dooms / animals and mountains technically”), mas “a Morte ele não pode condenar” (“Death he cannot doom”): a Morte é inescapável ao Homem, pois dela ninguém há de fugir. A autora faz com que o coro, logo em seguida, quando ele vê o Guarda trazendo Antígone a Kreonte, deixe de lado a influência e a autoridade dos deuses, assim como a relação das decisões e dos atos da protagonista com a história da família dos labdácias (“this, this / oh I don’t know / let’s not mention gods / let’s not mention Oidipous / here’s Antigone / please don’t say she’s the one”). Poderíamos falar (de maneira não muito séria ou embasada criticamente) em uma laicização do coro em *antigonick*.

/ a year / a split second / a decade / this instant / a second / a split second”, p. 37, “uma outra / uma hora / uma hora e meia / um ano / um segundo partido / uma década / este instante / um segundo / um segundo partido”). No entanto, antes mesmo que o Mensageiro chegue para contar àqueles que permaneceram em cena (somente o coro, no caso), à recém-chegada Eurídike e ao público sobre os acontecimentos extracênicos, o coro já dá dicas do que estava acontecendo naquele momento, no “agora” da peça, insinuando, talvez não tão implicitamente, o suicídio de Antígone por estrangulamento (“a now / a nick / a nick / a neck”, p. 37). O jogo de palavras muda o foco do tema do assunto tratado do coro de forma sutil: a situação de urgência, o tempo limitado no qual todos estão imersos nos acontecimentos mais recentes que se desdobraram justamente devido a esse tempo. “Um agora / um momento / um momento / um pescoço” seria a tradução literal desses versos. Como, porém, fora decidido verter a expressão “in the nick of time” para “no apagar das luzes”, em português, pareceu apropriado adaptar essas linhas de modo a ser coesa com o resto de *antigonice*: “um agora / um apagar / um apego / um aperto”. A metáfora das luzes desvanecendo foi o que serviu de ponte para ligar o momento presente, o agora, ao aperto do véu com o qual Antígone se enforca: “um apagar” das luzes, mas sem ter se apagado por completo ainda (as de Antígone, talvez; mas para Kreonte, suas luzes ainda não haviam se dissipado por completo), seguido de um “apego”, seja entre noivos (Antígone e Heimon), seja pai e filho (Kreonte e Heimon) ou até mesmo entre irmãos (Antígone e Polynices), cuja relação incestuosa Carson faz questão de frisar⁴⁰. Um apego que não precisou de muito para virar um aperto, um nó, uma força e uma morte — várias, na realidade. O coro, então, parece sucumbir à tragédia da peça, mas ao mesmo tempo tentando manter o papel conciliador e, em certa medida, otimista (“here / we are we’re all fine / we’re standing in / the nick of time”, p. 37, “aqui / estamos nós todos bem / nós estamos bem no / apagar das luzes”).

Por fim, entra em cena Eurídike, mulher de Kreonte e mãe de Heimon, para declamar seu monólogo. No original de Sófocles, ela somente tem nove versos (vv. 1183-91), enquanto o Mensageiro toma boa parte do episódio relatando os infortúnios de Antígone, Heimon e

⁴⁰ Na carta à Antígone (p. 3): “to have a father who is also your brother / means having a mother who is your grandmother / a sister who is both your niece and your aunt / and another brother you love so much you want to lie down with him / ‘thigh to thigh in the grave’ / or so you say glancingly early in the play / but no one mentions it again afterwards”, “ter um pai que também é seu irmão / significa ter uma mãe que é sua avó / uma irmã que é tanto sua sobrinha quanto sua tia / e um outro irmão que você ama tanto que seu desejo é se deitar ao lado dele / ‘coxa com coxa no túmulo’ / pelo menos é que o que você diz de relance no início da peça / sem ninguém tocar de novo no assunto depois”. No primeiro episódio, quanto Antígone tenta convencer a irmã a lhe ajudar a enterrar Polynices (p. 11): “Ismene: sweet sister, you aim too high / Antigone: true sister, yet how sweet to lie upon my brother’s body thigh to thigh / Ismene: your heart so hot, thou sister”, “Ismene: querida irmã, você mira muito alto / Antigone: é verdade irmã, mas quão doce será deitar sobre o corpo do meu irmão coxa com coxa / Ismênia: tão quente o teu coração, irmã minha”.

Kreonte. Carson estende a fala dessa mãe e esposa silenciada, cujo suicídio serve também à tragédia de Kreonte e é narrado posteriormente pelo mesmo Mensageiro, transformando-a em um verdadeiro monólogo. Ela o inicia anunciando a ele e a si mesma na terceira pessoa (“this is Eurydike’s monologue / it’s her only speech in the play”, p. 39, “este é o monólogo de Eurídike / sua única fala na peça”), para em seguida ironizar seu próprio estatuto de maneira fria e denunciativa, comparando-se a uma outra mãe e esposa da literatura mundial, cuja morte não é central à narrativa (“you may not know who she is / that’s okay / like poor Mrs. Ramsay / who died in a bracket / of *To the Lighthouse* / she’s the wife of the man / whose moods tensify”, p. 39, “talvez você não saiba quem ela é / tudo bem / assim como a Sra. Ramsay / que morreu entre parênteses / no romance *Ao Farol* / ela é a esposa do homem / cujos ânimos se tensificam”). A personagem prossegue falando de Antígone e a vida dela na família, de como ela era uma criança rebelde, de como eles a levaram ao psiquiatra (Freud?), mas nada dera certo — ao ponto de eles terem de expulsá-la de casa. Ela pergunta, enfim: “have you heard this expression / the nick of time / *what is a nick* / I asked my son / *what is a nick* / I asked my son” (p. 40, “você já ouviu essa expressão não / no apagar das luzes / *mas que luz* / perguntei ao meu filho / *mas que luz* / perguntei ao meu filho”); ela parece desconhecer — ou ao menos ignorar — a expressão. Tal quais seu filho e seu esposo, Heimon e Kreonte, ela é “capaz de perceber que o apagar das luzes está próximo, que o tempo está correndo, mas que não consegue agir dentro do pouco tempo que lhe resta para mudar de imediato o rumo dos acontecimentos” (ALONSO, 2016, p. 51)⁴¹; e assim como o coro, ela assume uma fachada de otimismo, admitindo que tudo está dentro dos conformes (“when the Messenger comes / I set him straight / I tell him nobody’s missing / we’re all here / we’re all fine”, p. 40, “quando o Mensageiro chega / eu já deixo bem claro / eu digo a ele que ninguém desapareceu / estamos todos aqui / estamos todos bem”), mesmo que ela pressinta o que aconteceu e que está prestes a lhe ser anunciado: que seu filho se matara.

Em paralelo ao que o pai de Carson lhe dizia (“*ah você sempre exagera!*”, “*oh you always exaggerate!*”, p. 4), Eurídike também acusa o Mensageiro — i.e. aquele que transmite uma mensagem, aquele que na maioria das vezes não tem culpa alguma do que precisa dizer: tal qual um tradutor — de sempre exagerar (“why do you Messengers Always / exaggerate / exit Eurydike bleeding from all orifices”, p. 40, “por que que vocês Mensageiros sempre / exageram / sai Eurídike sangrando por todos os orifícios”).

⁴¹ “[...] acknowledge that the nick of time is at work, that time is clearly at play, but who cannot act within this small window to directly change the course of the action.”

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou explorar diferentes áreas dentro dos estudos de tradução afim de que pudéssemos estudá-las, pensá-las — e talvez abrir espaço para repensá-las — sob novas perspectivas afluídas pela convergência de prática tradutória, teorias da tradução e concepções sobre tradução e sobre o traduzir. A partir de um projeto de tradução para verter *antigonick* (tradução inglesa da *Antígona* de Sófocles feita pela poeta canadense Anne Carson direto do grego antigo) para o português brasileiro, questionamentos sobre os conceitos de retradução, tradução indireta, tradução poética e ritmo, mais especificamente, surgiram e mostraram-se importantes para se estabelecer um debate que não envolvesse somente particularidades da obra traduzida, como também da teoria da tradução como um todo.

Para um traduzir ciente de si mesmo, ou seja, para que tradutores e tradutoras tenham plena ciência de si enquanto sujeitos tradutores e de seus fazeres tradutórios como atividades marcadas temporal, especial, cultural, social e intersubjetivamente, é preciso que se encare a tradução não como uma simples ponte pela qual se deve atravessar para, de uma língua à outra, transportar significados e informações ou facilitar comunicações entre duas culturas. Mais que isso, é preciso vê-la a partir do ponto de vista das relações. No que tange a obras artísticas literárias, Walter Benjamin se questiona:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. (BENJAMIN, 2008, p. 66)

Mais que apreender sentidos e significações, buscar pelas interpretações corretas do que se traduz, traduções poéticas como *antigonick* de Anne Carson se inserem em uma categoria de tradução cujos tradutores e tradutoras conduzem suas atividades tradutórias cientes que suas traduções têm coordenadas diferentes das de seus originais. O tempo, o lugar e, principalmente, o sujeito são de suma importância para se determinar projetos, estratégias e decisões tradutórias. Em um trabalho de alteridade para com seu original grego, separado temporalmente de sua tradução por dois mil e quinhentos anos, situado geograficamente em meio à outra cultura e a outros grupos sociais e, enfim, produzido por um sujeito outro, Carson exerce seu papel de poeta-tradutora ao traduzir Sófocles para o inglês, porém com base em um projeto de escritura-tradução que visa adaptar a tragédia a um contexto espacial, histórico e sociocultural específico

ao qual Carson faz parte a partir de um processo crítico e criativo. Foi por meio do reconhecimento da identidade e da poética próprias do outro — ou seja, do seu original, de Sófocles —, que a autora desperta em si e em sua tradução identidade e poética próprias, não em subordinação ao original, mas em relação de contiguidade. Sem se desvincular — e sem poder fazê-lo — do seu original e de sua classificação de tradução, a autora consegue fazer de sua tradução uma obra autoral, que demanda suas próprias traduções.

Fazer uma tradução interlingual de uma obra tal qual *antigonick* se mostrou um exercício diferente daqueles empregados para se traduzir outras menos complexas em termos de classificação — obras que não fazem com quem as traduza se contorçam em reflexões várias acerca das identidades assumidas por elas. Além de, claramente, requerer um olhar crítico e um projeto de tradução que tencionasse buscar em português sua própria poética e teoria da linguagem (embora não em igual medida à Carson, nem tão transgressora), este tradutor precisou nunca deixar de levar em consideração — muitas vezes de maneira inconsciente — o fato de que seu original se trata de uma tradução. Embora esse original seja *antigonick*, o original desta, por sua vez, fora *Antígona*, e a peça de Sófocles não pode ser completamente desvinculada de *antigonice*, mesmo que ela não esteja em uma situação de estreita proximidade tanto quanto está a obra de Carson. Não se trata, enfim, de uma tradução indireta de Sófocles.

Colocada ao lado das traduções da *Antígona* feitas por Friedrich Hölderlin, Jean Anouilh e Bertolt Brecht, a tradução de Anne Carson abre ainda mais espaço para que se possa refletir sobre o papel do sujeito tradutor dentro dos estudos de tradução. Longe de continuar a considerar a tradução como uma atividade mecânica que serve meramente à transmissão de conteúdo, em que seu agente tradutor se limita a uma posição de invisibilidade e falsa neutralidade, em meios a essas circunstâncias será necessário praticar, analisar, tecer julgamentos e teorizar quanto ao traduzir de tais traduções poéticas, que inegavelmente adentram um espaço de sucesso — similar ao sucesso das grandes traduções a que Berman se refere — onde se tornam novos originais passíveis de serem traduzidos. Neste âmbito, será preciso considerar dois sujeitos tradutores: aquele por trás desse novo original e aquele que o traduzirá. Traduzir um tradutor, portanto, torna-se uma tarefa mais complexa.

Quanto ao *apagar das luzes*, a expressão alude a um tempo se esgotando, acabando, desvanecendo: um tempo fugidio cujo fim — quando as luzes de fato se apagarão por completo e a escuridão tomará o palco — não pode ser definido, mas que se aproxima e se mostra iminente e irrefreável. Anne Carson posiciona a si mesma e sua obra nesse momento indefinido: *antigonick*, assim como toda e qualquer tradução, já nasce morrendo, ciente de que talvez nunca

perdure tanto quanto seu original, mas sem saber quando deixará de ser lida e de ser relevante. Esse fim inevitável, no entanto, é adiado e estendido devido às traduções que *antigonick* acarreta em outras línguas. Assim como a tradução de Carson o fizera com a *Antígona* de Sófocles, *antigonice* surge para dar continuidade à vida de seu próprio original bem como, conseqüentemente, à obra sofocliana — prorrogando a iluminação para que as luzes não se apaguem tão rapidamente.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCÁCIO, M. A. **Tradução indireta - uma prática de divulgação e enriquecimento cultural**. TradTerm, São Paulo, SP, v. 16, p. 97-117, 2010.

ALONSO, M. **We Are Standing in the Nick of Time: Translative Relevance in Anne Carson's "Antigonick"**. FIU Electronic Theses and Dissertations, 2016. Disponível em: <<http://digitalcommons.fiu.edu/etd/2509>>.

BACELAR, A. P. **Um hino a Dioniso entre Tebas e Atenas: um exemplo da polifonia coral em Antígona**. Terceira Margem (online). Ano XVII, n. 27, janeiro-julho de 2013, pp. 108-130.

_____. **Tragoidíai: cantos de cura? Representações da doença nos cantos dionisiacos e em tragédias de Sófocles**. Tese (Doutorado em Linguística) – UnB. Brasília, 2018.

BAKOGIANNI, A. **O que há de tão “clássico” na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras**. Tradução de Ana Thereza B. Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu. Codex – Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131.

BANDIA, P. F. *Post-colonial literatures and translation*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

BASSNETT, S. **Translation Studies**. London and New York: Routledge, 3ª ed., 2002.

BECKETT, S. **A Piece of Monologue**. Academic Medicine, vol. 79, n. 8, agosto de 2004.

BENJAMIN, W. *A tarefa-renúncia do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, L. C. (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BENNETT, L. J.; TYRRELL, Wm. B. **Recapturing Sophocles' *Antigone***. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998.

BERMAN, A. **A retradução como espaço da tradução**. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène C. Torres. Caderno de Tradução, Florianópolis, SC, v. 37, nº 2, p. 261-268, maio-agosto 2017.

BRANCO, L. C. (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CAIRNS, D. **Sophocles. *Antigone***. London: Bloomsbury Academic, 2016.

CALAME, C. *Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs*. In: GAGNÉ, R.; HOPMAN, M. G. (org.) **Choral meditations in Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 35-57.

CARSON, A. *The task of the translator of *antigone**. In: SOPHOCLES. **Antigonick**. Translated by Anne Carson. New York: New Directions Books, 2015a.

_____. *This Bird That Never Settles: A Virtual Conversation with Anne Carson about Greek Tragedy*. Entrevista cedida a Yopie Prins. In: BOSHER, K.; MACINTOSH, F.; MCCONNELL, J.; RANKINE, P. (ed.) **The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas**. Oxford Handbooks Online, 2015b. DOI: <10.1093/oxfordhb/9780199661305.013.052>.

GAMBIER, Y. **La retraduction, retour et détour**. Meta: Journal des traducteurs, vol. 39, nº 3, septembre 1994, pp. 413–417. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/002799ar>>.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JAKOBSON, R. *Os aspectos linguísticos da tradução*. 20.ed. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOYAL, M. **Authors of Ancient Greece**. The British Library. Disponível em: <<https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/manuscripts-of-classical-greek-authors>>.

KASSEL, R. **Aristotle's Ars Poetica**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

MARQUES, A. C.; VILLELA, J. M. **O que se diz, o que se Escreve**. *Etnografia e trabalho de campo no sertão de Pernambuco*. Revista de Antropologia, São Paulo USP, 2005, v. 48, nº 1.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONRO, D. B.; ALEEN, T. W. (ed.) **Homeri Opera**. Oxford: Oxford University Press, 1920.

MUNDAY, J. *Translation Studies*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

MURRAY, A. T. (ed.) **Homer. The Odyssey**. Cambridge, MA: Harvard University Press. London: William Heinemann, Ltd., 1919.

NORD, C. *Functionalist approaches*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

RAGON, E. **Gramática grega**. Tradução de Cecília Bartalotti. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

RAGUSA, G. *Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções*. In: **Lira grega: antologia da poesia arcaica**. São Paulo: Ed. Hedra, 2006, pp. 11-35.

ROSA, A. A. *Descriptive Translation Studies (DTS)*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

SMYTH, H. W. **Greek Grammar for Colleges**. American Book Company, 1920.

SNELL-HORNBY, M. *The turns of Translation Studies*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

SOPHOCLES. **Antigonick**. Translated by Anne Carson. New York: New Directions Books, 2015.

SOPHOCLES. **Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone**. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company. 1912.

SOUZA, R. S. **A Repressão e o Recalque em Sigmund Freud**. Psicologado, fev. de 2019. Disponível em: <<https://psicologado.com.br/abordagens/psicanalise/a-repressao-e-o-recalque-na-psicanalise>>.

STOLZE, R. *Hermeneutics and translation*. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, vol. 1.

VERNANT, J.-L.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, T. **Antígone de Sófocles**. Introdução e tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

6. APÊNDICE

6.1 TRADUÇÃO: *antigonice*

a tarefa da tradutora de antigone

querida Antígone:

seu nome em grego significa algo como "contra nascimento" ou "em vez de nascer"

o que existe além de nascer?

não que a gente queira entender tudo

ou mesmo entender alguma coisa

queremos entender algo além

Brecht sempre me vem à cabeça

ele que fez você passar a peça toda com uma porta amarrada nas costas

uma porta pode ter diversos significados

eu estou do lado de fora da porta

o estranho é que você também está do lado de fora da porta

essa porta não tem lado de dentro

ou se ela tiver um lado de dentro, você é a única pessoa que não pode entrar

com a família que mora lá, tudo deu irremediavelmente errado

ter um pai que também é seu irmão

significa ter uma mãe que é sua avó

uma irmã que é tanto sua sobrinha quanto sua tia

e um outro irmão que você ama tanto que seu desejo é se deitar ao lado dele

"coxa com coxa no túmulo"

pelo menos é que o que você diz de relance no início da peça

sem ninguém tocar de novo no assunto depois

ah você sempre exagera! meu pai costumava me dizer

e vamos sublinhar aqui Hegel dizendo que a Mulher é "a eterna ironia da comunidade"

quão a sério nós podemos te levar?

será que você é a "Antígone entre duas mortes", como diz Lacan,

ou uma paródia da lei de Kreonte e da linguagem de Kreonte —a ponto de Judith Butler

também ver em você "a oportunidade para uma nova área do humano"?

e mais uma vez, "um exemplar de intelecto masculino e senso moral"

é a opinião de George Elliot, enquanto para vários acadêmicos modernos você

(talvez previsivelmente)

soa como uma terrorista

e Žižek compara você de maneira triunfal a Tito

o líder iugoslavo dizendo NÃO! a Stalin em 1942

e falando dos anos 40, você causou uma ótima impressão no alto comando nazista

e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa

quando eles se sentaram na plateia

da Antígone de Jean Anouilh

noite de estreia, Paris, 1944: não sei de que cor seus olhos eram

mas posso imaginá-los se revirando nas órbitas neste instante

vamos voltar ao Brecht, talvez ele tenha te entendido melhor

carregar a própria porta faz uma pessoa ficar

desajeitada, cansada e esquisita

por outro lado, poderia vir a calhar
se você fosse a algum lugar cuja entrada não é óbvia, do tipo convencional
ou uma saída óbvia, tipo o clássico duplo vínculo
bom, isso é problema seu
meu problema é transportar você e seu problema
até o inglês desde o grego antigo

tudo isso jaz escondido nesse povo, seu povo
crimes e horrores e anos amontoados, uma família, o que chamamos de família
“uma das minhas memórias mais antigas”, John Ashbery escreveu na revista New York em 1980,
“é tentar descascar o papel de parede do meu quarto,
não por hostilidade,
mas porque parecia que tinha de existir algo fascinante

por detrás dos galeões e globos e telescópios”
isso me faz lembrar de Samuel Beckett que descreveu em uma carta
suas próprias aspirações quanto à linguagem
“abrir-lhe buraco atrás de buraco até que o que se esconde atrás dela escoe para fora”
querida Antígone: você é alguém que ainda tem fé

em uma organização completamente outra que se encontra bem abaixo do que a gente vê ou diz
citando Kreonte, você é autônoma
uma palavra que vem de autos, “própria”, e nomos, “lei”
autonomia soa como um tipo de liberdade
mas você não se interessa por liberdade
seu plano

é se costurar à sua própria mortalha usando os menores dos pontos
como traduzir isso?
eu me inspiro em John Cage, que, ao lhe perguntarem
como compusera 4’33”, respondeu
“eu a construí gradativamente a partir de várias partes bem pequenas de silêncio”
Antígone, você não almeja,

não mais que John Cage, a uma condição de silêncio
você quer que nós escutemos o som do que acontece
quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou pio é tirado de nós
ah irmã e filha de Édipous,
quem que pode ser inocente ao lidar com você
nunca existiu uma tábula rasa

nós estávamos sempre já ansiosos por você
talvez você conheça aquele poema da Ingeborg Bachmann
do último ano de sua vida que começa com
“eu perco meus gritos”
querida Antígone,
eu encaro como a tarefa da tradutora
impedir que você chegue algum dia a perder seus gritos

elenco

Antígone

Ismene *irmã de Antígone*

Kreonte *rei de Thebas*

Heimon *filho de Kreonte e Eurídike*

Eurídike *mulher de Kreonte, mãe de Heimon*

Tirésias *profeta cego de Thebas [guiado por um garoto]*

Garoto

Guarda

Mensageiro

Coro de anciãos thebanos

Nice *um papel mudo [sempre em cena, ela mede as coisas]*

cena

Palácio de Kreonte em Thebas

Antígone: surgimos na escuridão
e nascer é o que nos mata

Ismene: quem disse isso

Antígone: Hegel

Ismene: parece mais com Beckett

Antígone: ele parafraseou Hegel

Ismene: eu acho que não

Antígone: quem quer que tenha sido quem quer que sejamos, querida irmã
 desde que nascemos a partir dos males de Édipous
 de mágoas dores desgostos desgraças ou impactos morais
 nós fomos poupadas
 e agora esse decreto
 você ficou sabendo do decreto

Ismene: eu não fiquei sabendo de nenhum decreto
 que nossos irmãos foram mortos pelas mãos um do outro
 e que o exército de Argos foi embora
 é tudo o que eu sei

Antígone: foi o que eu pensei
 é por isso que eu te chamei aqui

Ismene: qual o problema
 você está com os seus olhos de trovão

Antígone: Kreonte está determinado
 a honrar um dos nossos irmãos com um funeral
 e não o outro
 Etéokles ele deitou na terra conforme a justiça e a lei
 Polynices se deitará sem lágrimas e sem enterro
 doce-carne-amarga para o fervor dos pássaros
 o nobre Kreonte chama nossa atenção para esse decreto
 sua atenção e a minha
 qualquer um que transgredi-lo morre
 o que você diz então

Ismene: o que que eu poderia dizer
 o que que eu poderia fazer

Antígone: se você se juntar a mim
 se você se juntar à minha operação

Ismene: mas a que risco
 onde está sua cabeça

Antígone: se você me ajudar
 me ajudar a erguer o corpo

Ismene: Kreonte diz que é contra a lei

Antígone: Antígone diz que é contra o sagrado

Ismene: Ò minha irmã, não cruze essa linha

Antígone: querida irmã, meus mortos são meus
 e seus tanto quanto meus

Ismene: *quem quer que sejamos*
 pense, irmã —
 filha do pai
 irmão da irmã
 mãe da irmã
 filho da mãe
 mãe e esposa eram uma só!
 nossa família é duplamente triplamente depravada e suja em
 todas as direções inclusive
 nós duas estamos sozinhas
 e nós somos garotas

garotas não podem bater de frente com homens
Antígone: mas eu vou
Ismene: querida irmã, você mira muito alto
Antígone: é verdade irmã, mas quão doce será deitar sobre o corpo do meu irmão coxa com coxa
Ismene: tão quente o teu coração, irmã minha
Antígone: Ó primeira e única cabeça minha irmã cujo sangue se cruza com o meu próprio de
tantas maneiras
os mortos são frios eles me receberão
Ismene: você é uma pessoa apaixonada pelo impossível
Antígone: e quando minha força se esvair eu vou parar
Ismene: é errado
Antígone: não diga isso ou eu vou ter que te odiar
ele também vai te odiar
só me deixe ir
pois não enfrentarei nada tão doloroso quanto aquilo que me priva de uma morte
ilustre
Ismene: vá então mas fique sabendo
que você parte amada mesmo que
você vá sem sua cabeça

[saem Antígone e Ismene]

[entra o Coro]

Coro:

as glórias do mundo vêm de assalto em vermelho e dourado
ganhamos a guerra
a salvação se vangloria
as estradas de Thebas Sete-Portões
o homem de Argos fugiu
ele que
estremeceu nossa terra com gritos extenuantes
ele que

esnobou nossas muralhas
sete lanças na boca em vez de dentes
ele fugiu
antes de encher as bochechas de sangue
antes de qualquer fogo
o estrondo da guerra se esticou ao longo de suas costas
o prepotente
fugiu

Zeus odeia prepotentes
viu uma enxurrada deles vindo para cima de nós
levantou a mão
eles caíram por terra
eles eram
o homem de Argos
guerra
fez deles todos loucos

sete portões
e em cada portão um homem
e em cada homem uma morte
e no sétimo portão
dois irmãos crescem dolorosos no peito um do outro
agora a vitória é nossa
que
haja esquecimento

que
Thebas estremeça de alegria
Kreonte vem aí
remando sua nova lancha

[entra Kreonte]

Kreonte: aqui estão os verbos de Kreonte para hoje
 Adjudicar
 Legislar
 Escandalizar
 Capitalizar
 aqui estão os substantivos de Kreonte
 Homens
 Razão
 Traição
 Morte
 Navio do Estado
 Meu

Coro: “meu” não é um substantivo
Kreonte: é se você usar letra maiúscula

[entra o Guarda]

Guarda: então
Kreonte: então o que
Guarda: então a gente
Kreonte: então a gente o que
Guarda: então a gente viu alguém
Kreonte: viu alguém o que
Guarda: ou talvez ninguém
Kreonte: era alguém ou ninguém
Guarda: então hipoteticamente
Kreonte: *seu cu de cabra*, me diz quem enterrou o corpo que eu disse que era contra a lei tocar
Guarda: não sei
Kreonte: então vai descobrir

[saem Kreonte e o Guarda]

Coro:

existem muitos fregueses terrivelmente silenciosos mas nenhum mais
terrivelmente silencioso do que o Homem
seus passos seguem tão temerosamente suaves por sobre o mar
no inverno de mármore
por cima das firmes ondas azuis e toda terça-feira
ele desgasta a inespantável terra
com cavalos e estilhaços

estilhaça também bochechas de pássaros e os prende com faróis florestais
prateados de sal rolam até sua rede, ele a chacoalha só por isso,
esse cliente impressionantemente quieto
ele condena
animais e montanhas tecnicamente
com a parelha ele faz o boi se curvar, o cavalo de joelhos

e declarações e pensamentos tão claros quanto ares complicados
e ânimos que fazem da cidade moral, isso ele ensinou a si mesmo
do frio de neve ele sabe fugir
e toda exigência humana estala quando ele liga na tomada
toda tomada funciona mas,
uma
Morte continua sombria

a Morte ele não pode condenar
forjamentos não obstante
mal
bem
leis
deuses
juramento honesto não obstante

engraçadíssimo em sua cidade superior
você pode vê-lo galopando a seu bel prazer
a lava chegando até *aqui*

[entra o Guarda com Antígone]

Coro: essa, essa
 ai eu não sei
 não vamos falar de deuses
 não vamos falar de Édipous
 eis Antígone
Guarda: por favor não me diga que foi ela
Coro: foi ela quem fez isso foi ela eu peguei ela
 ai que ótimo
 eis Kreonte

[entra Kreonte]

Kreonte: eis Kreonte
 o que apaga as luzes
Guarda: bom milagres realmente acontecem
 eu jurei que não voltaria mas voltei
 porque eu peguei ela foi ela ela que fez isso e eu peguei ela
 ela estava remexendo o túmulo
 minha barra está limpa
Kreonte: remexendo o que você quer dizer com remexendo
Guarda: sou um homem livre estou livre minha barra está limpa
Kreonte: explique como você pegou ela
Guarda: ela estava enterrando ele
Kreonte: como quando onde você tem certeza conte mais
Guarda: o corpo
 o ilegal
 ela estava enterrando ele
 o que mais você quer saber
Kreonte: enterrando como e onde você viu ela e
 como você pegou ela eu quero detalhes
Guarda: detalhes tá bom
 você me ameaçou eu voltei tirei todo o pó deixei o corpo descoberto
 sentei na colina se estava quente sim estava
 se tinha lá putrefação e vermiculação sim tinha
 se tinha lá fedor-de-sol-a-pino sim tinha
 se eu caí no sono não caí não eu fiquei acordado e aí
 do nada
 veio uma tempestade
 um vento arrancou o cabelo das árvores levantou poeira com medo eu
 fechei meus olhos e
 e quando dei uma espiada lá estava ela
 a criança
 em seu ave-luto a ave dentro do seu infantocovachoro uivando
 e xingando ela verteu o pó sobre o corpo com ambas as mãos
 ela verteu água sobre o corpo com ambas as mãos
 eu capturei ela eu incriminei ela isso me deixou triste
 mas ainda assim isso vale menos que minha própria segurança
 você gosta de substantivos aqui estão alguns
 Libação-de-pó
 Lance-cumprido
 Luto-instalado
Kreonte: na verdade eu prefiro verbos
Guarda: *peguei* ela
Kreonte [para Antígone]: e você com a cabeça abaixada foi você
Antígone: bingo
Kreonte [para o Guarda]: vai embora

[saí o Guarda]

Kreonte [para Antígone]: você sabia que era contra a lei

Antígone: bom se você chamar aquilo de *lei*

Kreonte: eu chamo

Antígone: Zeus não chama

Justiça não chama

os mortos não chamam

o que eles chamam de *lei* não algo que começou hoje ou ontem

quando eles dizem *lei* eles não estão falando de algo pétreo de hoje ou de ontem

eles estão falando dos decretos inescritos infalíveis e eternos dos deuses

que humano algum pode ultrapassar

com certeza eu vou morrer

com Kreonte ou sem Kreonte

e a morte é *maior*

não tem nenhuma dor

em deixar o filho de minha mãe largado lá fora ainda por enterrar isso sim seria dor

Coro: bruta que nem o pai não acha

Kreonte: você acha que é de ferro mas eu consigo fazer você se curvar

eu sou o homem aqui

Antígone: realmente

Kreonte: também posso fazer sua irmã se curvar

Antígone: será que a gente não pode acabar logo com isso

Kreonte: não bora continuar com a picuinha mais um pouco

eu diria que

você é a única em Thebas que vê as coisas desse jeito você não acha

você é autônoma

autárquica

autodidática

autodoméstica

auto-empática

autoterapêutica

auto-histórica

autometafórica

auto-erótica

e

autosseduzida

Antígone: na verdade não todo mundo pensa que nem eu

mas você pregou a língua deles ao chão

Kreonte: você não tem vergonha

Antígone: vergonha nenhuma em honrar um parente

Kreonte: e o outro irmão também não era seu parente

Antígone: de mesma mãe e mesmo pai

Kreonte: contudo você honra um e desonra o outro

Antígone: os meus mortos não acham isso

Kreonte: um um criminoso o outro um defensor da nossa terra

Antígone: a Morte exige que Suas leis sejam obedecidas

Kreonte: a mesma lei para o bem e o mal o patriota e o traidor

Antígone: ah quem saberia dizer como essas definições funcionam lá embaixo

Kreonte: o inimigo é sempre inimigo vivo ou morto

Antígone: eu nasci para amar não odiar

Kreonte: eu não serei inferiorizado por uma mulher

[entra Ismene]

Coro: eis Ismene

por que ela está vermelha

Kreonte: eis Ismene

por que ela está se esgueirando até aqui
 Ismene: eu participei da façanha eu compartilho da culpa
 Antígone: você não participou de nada você não compartilhou de nada deixe minha morte em
 paz
 Ismene: eu quero remar o barco com você
 Antígone: salve-se
 Ismene: eu vou ficar tão sozinha
 Antígone: alguns acham que o mundo é feito de corpos alguns acham que de forças
 eu acho que os homens só tomam conhecimento das coisas quando o próprio pé
 começa a queimar
 Ismene: citando Hegel de novo
 Antígone: Hegel diz que estou errada
 Ismene: mas certa em estar errada
 Antígone: *sem consciência moral*
 Ismene: e é assim que ele fala
 Antígone: fico imaginando
 digamos que o meu inconsciente
 enquanto ainda inconsciente
 pudesse também conhecer as leis da consciência pelas quais sou
 condenada por desobedecê-las, quer dizer
 será que uma pessoa pode ser tão consciente
 de ser inconsciente
 que ela tem culpa da sua própria repressão
 é realmente disso que sou culpada
 Ismene: bem todos nós te consideramos uma garota grandiosa
 Antígone: e isso lá é argumento
 Ismene: eu posso te ajudar a sofrer
 Antígone: não
 Ismene: eu posso te dar motivos para não morrer
 Antígone: não

 Ismene [para Kreonte]: eu posso te dar motivos para não
 matá-la o seu próprio filho por exemplo
 Kreonte: ah ele vai achar outros campos para arar
 mulheres e suas camas me causam ânsia
 [chamando] GUARDAS, TIREM ELAS DAQUI

 [saem Antígone, Ismene, Kreonte]

Coro:

benditos sejam aqueles cujas vidas não sentem o gosto do mal
mas se algum deus abala sua casa
a ruína chega
a ruína não vai embora
ela vem cobrando de geração em geração
ela vem revolvendo o sal negro noturno direto do fundo do mar
e todos os litorais açoitados se lamuriam

acervos de lutos eu vejo caindo sobre essa casa
morte no nascimento nascimento na morte isso não tem fim
algum deus os empilha
uma última raiz procurava por um fiapo de luz na casa de Édipous
mas o pó ensanguentado de morte golpeia a raiz ceifa a raiz
todas as altas montanhas furiosas da mente dela

Zeus você vence você sempre vence
todo o oxigênio do poder
pertence a você
o sono não pode contê-lo o tempo não o cansa
seu Monte Olimpo brilha como uma joia alva perto dessa lei
nenhuma vastidão adentra a vida de mortais sem ruína

mas é claro a esperança existe vejam lá vem ela
indo e vindo
para fazer cócegas no seu pé
aí você percebe que as solas estão em chamas
palavra sábia
se o mal lhe parece bom
algum deus está te levando pelo caminho mais certo até a ruína

ah eis Heimon
eis Heimon sofrido e furioso
usurpado de sua futura esposa

[entra Heimon]

Kreonte: furioso por causa de sua futura esposa
ou ainda somos amigos

Heimon: pai, eu sou seu

Kreonte: bela atitude, filho
belo coração em seu peito
preciso de você desse jeito
abraçamos os mesmos amigos prejudicamos os mesmos inimigos
algumas crianças são inúteis
outras só trazem problema
e quem discordaria disso
isso faz com que as pessoas *riam do pai*
uma verdade da vida eu vou te contar agora vou dizer uma vez só
quando você se põe de baixo de uma fêmea prazerosa
você fica com uma ferida aberta na sua casa e na sua vida
livre-se dela
deixe que ela siga seu caminho de cobra e seduza outro garoto no inferno
você sabe que ela me desobedeceu
só ela dentre todos na cidade
não me farão de mentiroso
eu vou matá-la
deixe que ela invoque Zeus e sangue e parentesco quem liga
será que eu devo nutrir desordem dentro da minha própria família não de maneira
alguma

Heimon: meu público está assistindo
pai, os deuses regam as mentes dos homens
já que é o equipamento mais precioso que eles têm
contudo eu não poderia não saberia não sei como
dizer que você está errado
pode ser
de um outro jeito
eu não sei
talvez acabe sendo
apaga esse verso
eu sou seu defensor
eu sou seu
eu me mantenho vigilante
ninguém diz ou faz ou menospreza nenhum de, por que seu olhar de medo seu
desagrado ninguém
contudo eu ouço
tem conversa rolando
têm sombras
essa garota
aqui eu disponho uma lacuna
essa garota não merece morrer a cidade está triste o mais glorioso dos feitos a mais
impressionante das mortes (eles que dizem) ela só quis
manter o corpo do irmão longe dos cães
e dos pássaros esse tipo de conversa
eu não sei
a noite chega
ah meu pai
quando você sobe o morro
precisa equilibrar seu peso
pedal a pedal
lado a lado

pedale o ritmo
não acumule suas próprias tradições não se enfureça por causa da
sua língua e da sua mente
eles ficam cegos
árvores se curvam
barcos afrouxam o aparelho
nenhum ser humano tem perfeita sabedoria

Coro: gosto de bons argumentos
medula contra medula
você dois poderiam aprender um com o outro

Kreonte: eu na minha idade ir para a escolha e aprender com esse menino
Heimon: você não aprenderia nada injusto
Kreonte: nada injusto para honrar anarquia
Heimon: eu não honro anarquia
Kreonte: e ela a garota não foi corrompida pela mazela
Heimon: Thebas diz que não
Kreonte: é Thebas então que deve estipular como eu devo governar
Heimon: escute a si mesmo você soa como um garoto ditador
Kreonte: de quem mais o governo deveria depender
Heimon: cidade nenhuma pertence a um homem só
Kreonte: com certeza uma cidade pertence ao seu governante
Heimon: por que então não procurar um deserto e governar sozinho
Kreonte [para o Coro]: esse rapaz pelo que parece é um brinquedinho de mulher
Heimon: se *você* for a mulher

é com você que eu me importo
Kreonte: Ó despuadorado torna-te um absoluto patife
ao inculpar teu próprio pai
Heimon: sim pois eu te vejo fazendo o mal
Kreonte: mal em respeitar minhas próprias prerrogativas
Heimon: você não respeita você pisa nas prerrogativas dos deuses
Kreonte: Ó maculado Ó natureza infame Ó subordinando de mulher
Heimon: mas não subordinado da injustiça
Kreonte: todas as tuas palavras advogam por ela
Heimon: e por você e por mim e pelos deuses lá embaixo
Kreonte: nunca poderás casar-te com ela deste lado do túmulo
Heimon: então ela vai morrer e vai levar outra pessoa com ela
Kreonte: então tua audácia imputa-te até mesmo a ameaças
Heimon: ameaças que ameaças
Kreonte: lastimarás o dia do teu obtuso ensino
Heimon: se você não fosse meu pai eu diria que está louco
Kreonte: os vinténs de tua mulher não almejam fazer-me cócegas
Heimon: você fala e fala e nunca ouve
Kreonte: assim dizes, pois bem agora pois bem agora digo eu
tu me causarás injúrias a teu próprio custo
buscai a odiosa criatura
deixai que ela demore a morrer na frente do seu noivo agora nesse mesmo instante em
frente aos seus olhos

Heimon: nunca

[sai Heimon]

Coro: bom ele foi embora
sofrido e furioso
Kreonte: deixe ele ir
Grande Homem
eu tenho mortes para cuidar
Coro: ambas as garotas
Kreonte: não só a barulhenta

Coro: como
Kreonte: vou achar um deserto para ela
na vizinhança mesmo
vou enterrá-la viva
com um pouco de comida
câmara sagrada, terrível passatempo
sem dúvida o deus da morte vai salvar a vida dela

[sai Kreonte]

Coro:

Eros, ninguém pode lutar contra você
Eros, você restringe qualquer coisa que se mova
bochechas de meninas mares mata selvagem
nem mesmo um imortal lhe escapa
nem mesmo criaturas de um só dia sem dúvida
por que
eles vão à loucura

você desnivela as mentes das pessoas
essa crise chamada Heimon é sua culpa
você fez o sangue dele ferver
você arde nas pálpebras de meninas
quem liga para as leis terrenas
Afrodite, você brinca com a gente
brinca
bem fundo

[entra Antígone]

Coro: não consigo mais conter a corrente de lágrimas
quando vejo a Antígone aqui indo em direção
ao quarto aonde todos nós
vamos no fim

Antígone: Hegel diz que as pessoas querem ver suas vidas no palco
olha só para mim
gente
eu sigo minha última estrada
eu vejo minha última luz
olha
a Morte que no fim acolhe a todos nós nos seus braços curvados
está me acolhendo
mas ainda estou viva
sem casamento
sem canto nupcial
sem núpcias
contudo ainda assim me deitarei na cama do rio da Morte
enquanto ainda estou viva

Coro: sim mas isso vai te render glórias não é
você vai ser louvada não é
não é como se você estivesse morrendo da doença da guerra
você escolheu viver autônoma
e assim você morre
a única dentre os mortais e descer à Morte viva

Antígone: vocês estão me zoando é
seus velhos tarados
vocês estão rindo de mim é
mesmo que eu ainda não tenha ido
Ó nascentes dos rios de Thebas
Ó campos das planícies de Thebas
tenham-me como testemunha
ninguém derramou uma lágrima por mim
enquanto eu me dirigia ao meu estranho novo túmulo
pois eu sou um estranho novo tipo de coisa meio-termo não é mesmo
sem estar em casa com os mortos nem com os vivos

Coro: é verdade você é desajeitada
desajeitada que nem o seu pai
lembra do Brecht que fez você ficar a peça inteirinha com uma porta amarrada às suas
costas

Antígone: ah quero falar dele ele não
ele também não
e com certeza *ele* nunca
ficar arando tudo isso no escuro
eu vou até eles agora
uma última encruzilhada
Ó irmão meu você me defraudou

Coro: você defraudou a si mesma
piedade é legal mas autoridade é autoridade
por que você sempre tem de fazer suas próprias leis

Antígone: semchorar
semcasar

semseramada
eu me vou

[entra Kreonte]

Kreonte: levem ela
 estamos livres dessa garota

Antígone: Ó tumba
 Ó quarto de núpcias
 Ó eterna casa subterrânea
 eu fui uma pessoa organizada e essa é minha recompensa
 eu organizei a morte de vocês, meus queridos
 vocês me perguntam se eu teria feito isso por um marido ou um filho
 minha resposta é não não teria feito
 um marido ou um filho pode ser substituído
 mas quem poderia me cultivar um novo irmão
 será que esse argumento é estranho
 Kreonte achou que sim
 mas não tenho certeza as palavras saem errado eles chamam minha piedade de
 impiedade
 estou sozinha dentro de mim
 eu morri já faz tempo
 quem sofre mais
 eu imagino quem sofre mais

Coro: sua alma está explodindo

Kreonte: anda logo

Antígone: próxima palavra
 é morte

Kreonte: MORTE

Antígone: Ó Thebas
 Ó deuses
 Ólha só
 eu me vou
 sou a única que restou em uma linhagem de reis
 fui pega
 em um ato de perfeita piedade

[sai Antígone]

Coro:

como que um coro grego se assemelha a um advogado
ambos estão envolvidos no ramo de procurar por precedentes
de procurar uma analogia
localizar um exemplo prévio
assim como ser capaz de dizer se
essa atrocidade que nós estamos presenciando não
é singular sabe isso já aconteceu antes
ou algo bem parecido
não é que a gente esteja perdido como posso falar isso
não é que a gente esteja desorientado
existe um padrão
a gente consegue achar um caso paralelo na história
e então arquivar sob o nome de
ANTÍGONE ENTERRADA VIVA SEXTA-FEIRA À TARDE
COMPARAR COM OS HISTÓRICOS DE CASOS 7, 17 E 49

agora eu poderia revirar esses históricos de casos
contar para vocês sobre Danae e Licurgo e os filhos de Fineu
gente trancada em quartos ou em cavernas ou nas próprias mentes sombrias
isso não te ajudaria
isso não me ajuda
sexta-feira à tarde
lá se vai Antígone para ser enterrada viva
será que existe
algum jeito
de dizer
que isso é normal
racional
perdoável
ou até mesmo na definição mais descabida *justo*
não na realidade não

lá vem Teirésias
EPISÓDIO CINCO

[entra Teirésias guiado por um garoto]

Teirésias [ao Coro]: salve, seus reis de Thebas
eu chego me dirigindo à pessoa errada
porque eu sou cego
é isso que vocês acham é
porque eu sou cedo

Kreonte: e aí Teirésias

Teirésias [ao Kreonte]: você está em cima de uma navalha
eu ouço os pássaros eles estão *bebarbarizamenados*
eles estão fazendo sons monstruosos
as chamas não acendem
os ritos saem errado
você sabe das minhas tecnologias você sabe
se o sinal falhar isso também é um sinal
de você uma *doença*
de você uma *supuração*
de você uma *inflação*
vem e recaí sobre a cidade
esse amontoado de putrefação que era o filho de Édipous
o garoto está morto pare de matá-lo

Kreonte: seu falso

Teirésias:

Kreonte: seu agiota

Teirésias:

Kreonte: seu empreendedor

Teirésias:

Kreonte: você está tão quieto

Teirésias: abre o olho Kreonte

abre olho porque eu vejo o futuro vindo te submergir
e ele contém o cadáver do seu próprio filho
você cometeu um erro estrutural com a vida e a morte meu querido
você colocou os vivos embaixo da terra
e manteve os mortos aqui em cima
isso é tão errado
isso é tão errado

[sai Teirésias com o garoto]

Coro: odeio ter de dizer isso mas
historicamente
as profecias dele nunca se mostraram falsas

Kreonte: eu sei
estou tremendo

Coro: escute um conselho

Kreonte: diga

Coro: liberte a garota

Kreonte: você quer dizer que

Coro: rápido rápido rápido

Kreonte: mas dói

Coro: rápido rápido rápido

Kreonte: eu vou

[sai Kreonte]

Coro:

uma outra
uma hora
uma hora e meia
um ano
um segundo partido
uma década
este instante
um segundo
um segundo partido
um agora
um apagar
um apego
um aperto

Kreonte se apressa

todos os guardas se apressam

com a força no pescoço até que:

aqui estamos

numa música alegre

aqui estamos em um dia de pó

o pó necessário para familiarizar inimigos
a família necessária para varrer a justiça
a justiça necessária para se desviar de uma bala
a bala necessária para justificar amantes
o amor no qual será deletada a própria pessoa amada

a amada que você varre
o pó que você espalha
o você que não
que não o quê
que não
apaga

aqui estamos nós todos bem
nós estamos bem no
apagar das luzes

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: Ó minha gente
não existe estrofe da vida humana que
eu louvaria ou censuraria
a sorte manda sua lancha pra cima ou
pra baixo das ondas quando bem entende
nenhum vidente pode ver o que virá
Kreonte (eu imaginei) era um homem invejável
pois ele salvou essa terra de Cádmo
ele pôs suas mãos na monarquia
ele a navegou ininterrupto e lavouras de crianças
prosperaram ao seu redor
agora tudo se foi
quando a alegria te trai
não considero viva a sua vida
um cadáver tem mais vida
seja tão rico quanto desejar seja absoluto
se sua alegria se esvai
para mim você não passa de um fiapo de fumaça

Coro: você é o Mensageiro
qual a sua mensagem

Mensageiro: estão mortos

Coro: quem está morto

Mensageiro: Heimon está morto

Coro: pelas mãos de quem

Mensageiro: mãos bem parecidas com a dele mesmo

Coro: tá bom Teirésias, gol de pênalti ganhou o jogo

Mensageiro: o jogo ainda não acabou

Coro: tem razão

eis Eurídike mulher de Kreonte
o que ela está fazendo

[entra Eurídike]

Eurídike: este é o monólogo de Eurídike
sua única fala na peça
talvez você não saiba quem ela é
tudo bem
assim como a Sra. Ramsay
que morreu entre parênteses
no romance *Ao Farol*
ela é a esposa do homem
cujos ânimos se tensificam
o mundo desta história
o mundo dividido por *ela*
eu digo dividido por *ela*
essa garota com os mortos-vivos
amarrados às suas costas

um estado de exceção
assinala os limites da lei
esse ser violento
esse ser frágil
tente se soltar do aperto
nós dissemos a ela
ela não tentou
nós compramos uma bicicleta para ela
nós a levamos ao terapeuta

aquele homem o pobrezinho
com suas ideias estranhas
tinha dias que ele nos fazia
sentar numa escadaria
todos em degraus diferentes

ou nos filmava
mas quando nós assistíamos
não tinha nada além de sombras
no fim nós a expulsamos nós precisamos
usando a lógica do amigo ou inimigo
e ela nega
como ela pode negar
a regra à qual ela é uma exceção
seria ela autoimune
não ela não é não

você já ouviu essa expressão não
no apagar das luzes
mas que luz
perguntei ao meu filho
mas que luz
perguntei ao meu filho

quando o Mensageiro chega
eu já deixo bem claro
eu digo a ele que ninguém desapareceu
estamos todos aqui
estamos todos bem
por que que vocês Mensageiros sempre
exageram
sai Eurídice sangrando por todos os orifícios

[Eurídice não sai]

Mensageiro: Ó amada rainha
queria poder dizer que não vi
o que sobrou de Polynices
as partes cachorliceradas
as partes largadas
as partes juntadas
as partes queimadas em uma pilha sagrada eu queria
poder dizer
que eu não vi
as pedras gritando
a garota pendurando
o garoto um pulmão sangrento
um pai de joelhos
um parafuso pulando da parede
a espada mergulhando até sua própria boca
Ó minha rainha
eu não vi
a Morte os casou no final
ah tão tímidos

mas eu vi
isso eu vi
sai Eurídice

Coro: sai Eurídice

Eurídike: sai Eurídike

[sai Eurídike]

Mensageiro: um profundo silêncio

[sai o Mensageiro]

EPISÓDIO FINAL 1275-1353

Coro: lá vem Kreonte
 arrastando seu
 arrastando seu
 arrastando seu o quê

[entra Kreonte com o corpo de Heimon]

Kreonte: eis o meu crime foi a
 minha cabeça dura assassina foi a
 minha letal empreitada errado Ó
 minha criança
 morta tão cedo Ó
 esse sacrilégio que chamei de política pública foi
 meu filho
 assassinado
 pela minha loucura

Coro: tarde demais
 para aprender
 o que é o quê
 não é mesmo

Kreonte: tarde para aprender Ó sim é
 tarde muito tarde Ó então Ó então
 algum deus atirou para cima de mim
 um grande peso
 algum deus me levou por esse caminho bruto
 ai de mim por causa da alegria da minha vida que eu enterrei
 sob meus pés
 ai de mim por estarmos todos indo para a escuridão

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: tá bom Kreonte
 amplie sua visão

Kreonte: o que agora
 o que de pior

Mensageiro: Eurídike está morta
 Eurídike está morta

Kreonte: Ó Morte imunda
 quem é capaz de limpar-te
 Ó Morte risonha
 você me racha
 você me racha até me abrir
 você me racha até me abrir mais uma vez

 lá vem Matar
 o verbo de Kreonte para hoje
 agora ele está impecavelmente misturado com dores

Mensageiro: Eurídike te amaldiçoou
 sua esposa te amaldiçoou
 assassino de seu próprio filho ela
 disse e ela desatou os olhos para a escuridão

Kreonte: sim sim é claro
 claro que ela fez isso

Mensageiro: ela te culpou

Kreonte: e depois

Mensageiro: esfaqueou o próprio fígado

Kreonte: sim sim ela fez isso
 claro que foi no fígado
 sim eu sou culpado
 levem o Kreonte embora
 ele deixou de existir tanto quanto alguém que não existe

Coro: o mais breve é melhor
 quando o mal está à espreita

Kreonte: eu quero a morte de Kreonte

Coro: isso é o futuro aqui é o presente
 a gente lida com o presente

Kreonte: morrer é minha única súplica

Coro: então nem sequer suplique
 você não tem o direito de decidir isso

Kreonte: levem o Kreonte embora por favor levem o Kreonte embora
 para onde posso olhar
 para onde posso me virar
 tudo o que eu toco dá errado
 uma sina insustentável desembarcou na minha cabeça

Coro: última palavra
 sabedoria: melhor conseguir um pouco
 mesmo tarde demais

[exeunt omnes exceto Nice, que continua a medir]

6.2 Caderno do tradutor

ANTIGONH
ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ
(original em grego)

Antigonick
Anne Carson
(tradução para o inglês/original em inglês)

Antigonice
Matheus Ely Pessoa
(tradução para o português)

the task of the translator of antigone¹

a tarefa da tradutora de antigone

dear² Antigone:
your name³ in Greek means something like “against birth” or
“instead of being born”
what is there instead of being born?
it’s not that we want to understand everything
or even understand anything
we want to understand something else

I keep returning to Brecht
who made you do the whole play with a door strapped to your
back⁴
a door can have diverse meanings
I stand outside your door
the odd thing is, you stand outside your door too

querida Antígone:
seu nome em grego significa algo como “contra nascimento” ou
“em vez de nascer”
o que existe além de nascer?
não que a gente queira entender tudo
ou mesmo entender alguma coisa
queremos entender algo além

Brecht sempre me vem à cabeça
ele que fez você passar a peça toda com uma porta amarrada nas
costas
uma porta pode ter diversos significados
eu estou do lado de fora da porta
o estranho é que você também está do lado de fora da porta

¹ Legenda de marcações: amarelo - citações e referências (recepção); azul - linguagem coloquial (com atenção ao emprego na tradução e especial atenção por se tratar de uma peça a ser performada e enunciada); rosa - linguagem mais elevada, “antiquada” (referência às tragédias de Shakespeare, talvez?); verde - passagens para se olhar no original (possivelmente repensar a tradução); cinza - dificuldades de tradução (lexicais); marrom - dificuldades de tradução (sintáticas, sintagmiais); e azul esverdeado - perguntas difíceis de serem traduzidas sem o ponto de interrogação.

² Querida ou cara? O que é mais comumente usado em português tanto quanto *dear* em inglês?

³ Procurar etimologia do nome da Antígone.

⁴ Procurar tradução/adaptação de Brecht. — (2ª VERSÃO) Não há indicação nenhuma na peça de Brecht nem em anotações de montagens de sua tradução sobre Antígone ter uma porta amarrada às costas. Carson parece interpretar a figura da porta na versão de Brecht (as irmãs, quando voltam para casa, encontram a porta entreaberta; a porta, então, é mencionada mais duas vezes durante a peça) como um símbolo para a ruína da estirpe de Édipo, que começa com ele, segue com a morta da mãe/esposa, Jocasta, para em seguida os filhos/irmãos Polinices e Etéocles se entressuiciarem e, por fim, Antígone se condenada e acabar também se suicidando (ALONSO, 2016, pp. 54; nota 12, p. 55).

that door has no inside
 or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it
 for the family who lives there, things have gone irretrievably wrong
 to have a father who is also your brother
 means having a mother who is your grandmother

essa porta não tem lado de dentro
 ou se ela tiver um lado de dentro, você é a única pessoa que não
 pode entrar
 com a família que mora lá, tudo deu irremediavelmente errado
 ter um pai que também é seu irmão
 significa ter uma mãe que é sua avó

a sister who is both your niece and your aunt
 and another brother you love so much you want to lie down⁵ with
 him
 "high to thigh⁶ in the grave"
 or so you say glancingly early in the play
 but no one mentions it again afterwards

uma irmã que é tanto sua sobrinha quanto sua tia
 e um outro irmão que você ama tanto que seu desejo é se deitar
 ao lado dele
 "coxa com coxa no túmulo"
 pelo menos é que o que você diz de relance no início da peça
 sem ninguém tocar de novo no assunto depois

oh you always exaggerate! my father used to tell me
 and let's footnote here Hegel calling Woman "the eternal irony of
 the community"⁷
 how seriously can we take you?
 are you "Antigone between two deaths" as Lacan puts it⁸

ah você sempre exagera! meu pai costumava me dizer
 e vamos sublinhar aqui Hegel dizendo que a Mulher é "a eterna
 ironia da comunidade"
 quão a sério nós podemos te levar?
 será que você é a "Antígone entre duas mortes", como diz Lacan,

⁵ Em inglês há a ambiguidade com os sentidos sexuais e de morte?

⁶ Olhar o grego.

⁷ (2ª VERSÃO) Hegel se utiliza do exemplo dos irmãos Polinices e Etéocles como exemplos de suas considerações acerca das leis humana e divina, da comunidade, da singularização e universalização etc. Para ele, os dois, em suas próprias singularidades (desunidos), se destruíram; o que não detinha poder (Polinices, que estava do lado dos argivos), acatou não a comunidade (Tebas), mas sim o indivíduo (seu irmão, Etéocles). Assim, a comunidade (Tebas) "atacada e defendida pela singularidade vazia, se mantém; e os irmãos encontram ambos sua mútua destruição, através um do outro. Pois a individualidade que em *seu ser-para-si* põe em perigo o todo expulsou-se a si mesma da comunidade e em si se dissolveu" (Hegel *Fen.* IV. A. b. 473; HEGEL, 1992, p. 28). Mais adiante, Hegel diz que a lei humana gira em torno da comunidade, da virilidade e do Governo, além de existir e se manter por meio do separatismo em família presididas pela feminilidade, ou seja, por meio da singularização. "Quando a comunidade só se proporciona sua subsistência mediante a destruição da felicidade-familiar, e da dissolução da consciência-de-si na consciência universal, ela está produzindo, para si mesma, seu inimigo interior naquilo que reprime, e que lhe é ao mesmo tempo essencial - na feminilidade em geral. Essa feminilidade - a eterna ironia da comunidade - muda por suas intrigas o fim universal do Governo em um fim-privado, transforma sua atividade universal em uma obra deste indivíduo determinado, e perverte a propriedade universal do Estado em patrimônio e adorno da família" (Hegel *Fen.* IV. A. b. 475; HEGEL, 1992, p. 29). Ou seja, tentaria então Kreonte (a comunidade, a virilidade, o Governo) reprimir a feminilidade que toma conta da família labdácia (Antígone), a ponto de essa mesma feminilidade causar intrigas no âmbito universal, da comunidade, do governo, e transformar o seu ato (o de enterrar Polinices) em uma obra de um indivíduo determinado, em vez de permanecer como uma atividade universal (a de honrar seu mortos ao lhes prestar as cerimônias fúnebres apropriadas e enterrá-los), como o deveria ser?

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito. Parte II.** Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.

⁸ (2ª VERSÃO) Ao mesmo tempo que Antígone transgredir o decreto de Kreonte para libertar seu irmão Polinices de uma situação entre vida e morte (ele jazia insepulto), ela se põe na mesma posição que ele no fim das contas, pois como punição, Kreonte a sentencia a ser "enterrada viva", com pouca comida para que morra de fome. Enterrando o irmão, ela mesma acaba se colocando em uma situação entre vida e morte. Essas duas mortes (a do irmão e a sua), seria essas duas mortes a que Lacan faz menção. Cf. Lacan, 1992 e Tenório, 2016.

LACAN, J. *Antigone between two deaths*. In: MILLER, J.-A. (ed.) **The Seminar of Jacques Lacan. Book VII - The ethics of psychoanalysis 1959-1960**. Translated with notes by Dennis Porter. W. W. Norton & Company. New York, London: 1992.

TENÓRIO, F. **Morte ao sujeito: representação e limite real na clínica das psicoses**. Ágora. Rio de Janeiro, v. XIX, n. 3 set/dez 2016, pp. 533-548.

or a parody of Kreon's law and Kreon's language—so Judith Butler

who also finds in you “the occasion for a new field of the human”⁹
then again, “an exemplar of masculine intellect and moral sense”
is George Eliot's judgment, while to several modern scholars you
(perhaps predictably)
sound like a terrorist

and Žižek compares you triumphantly with Tito
the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942
speaking of the '40s, you made a good impression on the Nazi
high command
and simultaneously on the leaders of the French Resistance
when they all sat in the audience
of Jean Anouilh's *Antigone*¹⁰

opening night Paris 1944: I don't know what color your eyes were
but I can imagine you rolling them now
let's return to Brecht, maybe he got you best
to carry one's own door will make a person
clumsy, tired and strange

on the other hand, it may come in useful
if you go places that don't have an obvious way in, like normality
or an obvious way out, like the classic double bind¹¹
well that's your problem

ou uma paródia da lei de Kreonte e da linguagem de Kreonte —a
ponto de Judith Butler

também ver em você “a oportunidade para uma nova área do
humano”?
e mais uma vez, “um exemplar de intelecto masculino e senso
moral”
é a opinião de George Elliot, enquanto para vários acadêmicos
modernos você
(talvez previsivelmente)
soa como uma terrorista

e Žižek compara você de maneira triunfal a Tito
o líder iugoslavo dizendo NÃO! a Stalin em 1942
e falando dos anos 40, você causou uma ótima impressão no alto
comando nazista
e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa
quando eles se sentaram na plateia
da *Antígone* de Jean Anouilh

noite de estreia, Paris, 1944: não sei de que cor seus olhos eram
mas posso imaginá-los se revirando nas órbitas neste instante
vamos voltar ao Brecht, talvez ele tenha te entendido melhor
carregar a própria porta faz uma pessoa ficar
desajeitada, cansada e esquisita

por outro lado, poderia vir a calhar
se você fosse a algum lugar cuja entrada não é óbvia, do tipo
convencional
ou uma saída óbvia, tipo o clássico duplo vínculo
bom, isso é problema seu

⁹ (2ª VERSÃO) Em progressão a partir da afirmação de Hegel sobre a mulher ser a eterna ironia da comunidade, passando pela situação ambígua e até mesmo irônica de Antígone “entre duas mortes”, Carson alude à Butler no que diz respeito à argumentação de Antígone e também de Kreonte e suas discussões sobre quem está certo ou errado, o que é justo ou injusto etc. “If kinship is the precondition of the human, then Antigone is the occasion for a new field of the human, achieved through political catachresis, the one that happens when the less than human speaks as human, when gender is displaced, and kinship founders on its own founding laws. She acts, she speaks, she becomes one for whom the speech act is a fatal crime, but this fatality exceeds her life and enters the discourse of intelligibility as its own promising fatality, the social form of its aberrant, unprecedented future” (BUTLER, p. 82).

BUTLER, J. **Antigone's claim: kinship between life and death**. New York: Columbia University Press, 2000.

¹⁰ Pesquisar o impacto da Antígone de Sófocles nos nazistas e na Segunda Guerra Mundial como um todo (pensamento ariano de Hitler que remonta aos dórios).

¹¹ Duplo vínculo (do inglês *double bind*) é um conceito da psicologia para se referir a relacionamentos contraditórios onde são expressados comportamentos de afeto e agressão simultaneamente, onde ambas pessoas estão fortemente envolvidas emocionalmente e não conseguem se desvincular uma da outra.

my problem is to get you and your problem
across into English from ancient Greek

all that lies hidden in these people, your people
crimes and horror and years together, a family, what we call a
family

“one of my earliest memories,” wrote John Ashbery in New York
magazine 1980,
“is of trying to peel off the wallpaper in my room,
not out of animosity
but because it seemed there must be something fascinating

behind its galleons and globes and telescopes”
this reminds me of Samuel Beckett who described in a letter
his own aspirations toward language
“to bore hole after hole in it until what cowers behind it seeps
through”

dear Antigone: you also are someone keeping faith

with a deeply other organization that lies just beneath what we
see or what we say
to quote Kreon you are autonomos
a word made up of autos “self” and nomos “law”
autonomy sounds like a kind of freedom
but you aren’t interested in freedom
your plan

is to sew yourself into your own shroud using the finest of stitches
how to translate this?
I take inspiration from John Cage who, when asked
how he composed 4’33”, answered
“I built it up gradually out of many small pieces of silence”
Antigone, you do not,

any more than John Cage, aspire to a condition of silence
you want us to listen to the sound of what happens
when everything normal/musical/careful/conventional or pious
is taken away
oh sister and daughter of Oidipous,

meu problema é transportar você e seu problema
até o inglês desde o grego antigo

tudo isso jaz escondido nesse povo, seu povo
crimes e horrores e anos amontoados, uma família, o que
chamamos de família

“uma das minhas memórias mais antigas”, John Ashbery
escreveu na revista New York em 1980,
“é tentar descascar o papel de parede do meu quarto,
não por hostilidade,
mas porque parecia que tinha de existir algo fascinante

por detrás dos galeões e globos e telescópios”
isso me faz lembrar de Samuel Beckett que descreveu em uma carta
suas próprias aspirações quanto à linguagem
“abrir-lhe buraco atrás de buraco até que o que se esconde atrás
dela escorrega para fora”
querida Antigone: você é alguém que ainda tem fé

em uma organização completamente outra que se encontra bem
abaixo do que a gente vê ou diz
citando Kreonte, você é autônoma
uma palavra que vem de autos, “própria”, e nomos, “lei”
autonomia soa como um tipo de liberdade
mas você não se interessa por liberdade
seu plano

é se costurar à sua própria mortalha usando os menores dos pontos
como traduzir isso?
eu me inspiro em John Cage, que, ao lhe perguntarem
como compusera 4’33”, respondeu
“eu a construí gradativamente a partir de várias partes bem
pequenas de silêncio”
Antigone, você não almeja,

não mais que John Cage, a uma condição de silêncio
você quer que nós escutemos o som do que acontece
quando tudo que é normal/musical/cuidadoso/convencional ou
pio é tirado de nós
ah irmã e filha de Édipous,
quem que pode ser inocente ao lidar com você

who can be innocent in dealing with you
there was never a blank slate

we were always already anxious about you
perhaps you know that Ingeborg Bachmann poem
from the last year of her life that begins
“I lose my screams”
dear Antigone,
I take it as the task of the translator
to forbid that you should ever lose your screams

nunca existiu uma tábula rasa

nós estávamos sempre já ansiosos por você
talvez você conheça aquele poema da Ingeborg Bachmann
do último ano de sua vida que começa com
“eu perco meus gritos”
querida Antígone,
eu encaro como a tarefa da tradutora
impedir que você chegue algum dia a perder seus gritos

cast

Antigone ¹²	
Ismene ¹³	<i>sister of Antigone</i>
Kreon ¹⁴	<i>king of Thebes</i> ¹⁵
Haimon ¹⁶	<i>son of Kreon and Eurydike</i>
Eurydike ¹⁷	<i>wife of Kreon, mother of Haimon</i>
Teiresias ¹⁸	<i>blind prophet of Thebes [led by a boy]</i>
Boy	
Guard	
Messenger	
Chorus of old Theban men	
Nick ¹⁹	<i>a mute part [always onstage, he measures things]</i>

set

Palace of Kreon at Thebes

elenco

Antígone	
Ismene	<i>irmã de Antígone</i>
Kreonte	<i>rei de Thebas</i>
Heimon	<i>filho de Kreonte e Eurídike</i>
Eurídike	<i>mulher de Kreonte, mãe de Heimon</i>
Tirésias	<i>profeta cego de Thebas [guiado por um garoto]</i>
Garoto	
Guarda	
Mensageiro	
Coro de anciãos thebanos	
Nice	<i>um papel mudo [sempre em cena, ela mede as coisas]</i>

cena

Palácio de Kreonte em Thebas

¹² Antígone ou Antigone? — (2ª VERSÃO) Antígone (Ἀντιγόνη, *Antigónē*).

¹³ Ismene ou Ismene? — (2ª VERSÃO) Ismene (Ισμήνη, *Isménē*).

¹⁴ (2ª VERSÃO) Kreonte (Κρέων, *Kréōn*); optou-se por se aproximar à grafia do nome original grego (k em vez de c), mas sem se distanciar tanto do nome já cristalizado na literatura em línguas portuguesa (mantendo o sufixo *-te*).

¹⁵ (2ª VERSÃO) Thebas (Θήβα, *Théba*).

¹⁶ Haimon, Hêmon, Hémon ou Heimon? — (2ª VERSÃO) Heimon (Αἴμων, *Háimōn*); optou-se por transformar o ditongo ai em ei para tentar se aproximar à grafia do nome original grego, mas sem se distanciar tanto do nome já cristalizado na literatura em línguas portuguesa.

¹⁷ (2ª VERSÃO) Eurídike (Εὐριδική, *Euridikē*).

¹⁸ (2ª VERSÃO) Teirésias (Τειρεσίας, *Teiresías*).

¹⁹ Uma vez que o nome da deusa da vitória em grego é Νίκη (*Niké*; Nick em inglês e Nice em português), a autora brinca com o nome próprio Nick, bastante comum em homens de países anglófonos. Seria o caso de transformar essa personagem em Vitória? Ou é muito explícito? Seria a associação entre a personagem Nick — que não tem fala alguma e está sempre presente em cena medindo as coisas e as outras personagens — com a deusa da vitória tão explícita em inglês a ponta de permitir que em português a personagem passe a ser Vitória?

[PRÓLOGO] [v. 1-99]

Ἀντιγόνη: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κára,
 ἄρ' οἴσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίου κακῶν
 ὅποῖον οὐχὶ νῶν ἐτι ζῶσαιν τελεῖ;
 οὐδὲν γὰρ οὐτ' ἀλγεῖνόν οὐτ' ἄτης ἄτερ
 5 οὐτ' αἰσχρὸν οὐτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὅποῖον οὐ
 τῶν σῶν τε κάμῶν οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν.
 καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασι πανδήμῳ πόλει
 κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως;
 ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει
 10 πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;
Ἰσμήνη: ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Ἀντιγόνη φίλων
 οὐθ' ἡδὺς οὐτ' ἀλγεῖνός ἔκετ' ἐξ ὅτου
 δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο,
 μιᾷ θανόντοιν ἡμέρᾳ διπλῇ χειρὶ:
 15 ἐπεὶ δὲ φρουρὸς ἐστὶν Ἀργείων στρατὸς
 ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, οὐδὲν οἶδ' ὑπέρτερον,
 οὐτ' εὐτυχόσῃα μᾶλλον οὐτ' ἄτωμένῃ.
Ἀντιγόνη: ἦδη καλῶς, καὶ σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν
 τοῦδ' οὐνεκ' ἐξέπεμπον, ὥς μόνῃ κλύοις.
Ἰσμήνη: 20 τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος.
Ἀντιγόνη: οὐ γὰρ τάφου νῶν τῷ κασιγνήτῳ Κρέων
 τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ' ἀτιμάσας ἔχει;
 Ἐτεοκλέα μὲν, ὥς λέγουσι, σὺν δίκῃς
 χρήσει δικαίᾳ καὶ νόμου κατὰ χθονὸς
 25 ἔκρυψε τοῖς ἐνερθεν ἐντιμον νεκροῖς;

Antigone: **we begin in the dark**
and birth is the death of us²⁰
 Ismene: **who said that**
 Antigone: Hegel
 Ismene: sounds more like Beckett
 Antigone: he was paraphrasing Hegel²¹
 Ismene: **I don't think so**²²
 Antigone: **whoever it was whoever we are**, dear sister
 ever since we were born from the evils of
 Oidipous²³
 what **bitterness** pain **disgust** disgrace or
moral shock
 have we been spared
 and now this **edict**²⁴
 you've heard the edict
 Ismene: I've heard no edict
 that our **two brothers are dead by one**
another's hands²⁵
 and the Argive army gone from this city
 is all I know
 Antigone: **that's what I thought**
that's why I called you out here
 Ismene: **what's the matter**

Antígone: surgimos na escuridão
e nascer é o que nos mata
 Ismene: quem disse isso
 Antígone: Hegel
 Ismene: parece mais com Beckett
 Antígone: ele parafraseou Hegel
 Ismene: eu acho que não
 Antígone: quem quer que tenha sido quem quer que
 sejamos, querida irmã
 desde que nascemos a partir dos males de
 Édipous
 de mágoas dores desgostos desgraças ou
 impactos morais
 nós fomos poupadas
 e agora esse decreto
 você ficou sabendo do decreto
 Ismene: eu não fiquei sabendo de nenhum decreto
 que nossos irmãos foram mortos pelas mãos um
 do outro
 e que o exército de Argos foi embora
 é tudo o que eu sei
 Antígone: foi o que eu pensei
 é por isso que eu te chamei aqui
 Ismene: qual o problema
 você está com os seus olhos de trovão

²⁰ Pesquisar se, de fato, essa frase foi dita por Hegel; se sim, achar a fonte original, a possível tradução para inglês que possa ter inspirado esses versos e traduções em português.

²¹ Procurar correlação da frase entre Hegel e Beckett. — (2ª VERSÃO) Adaptação da abertura de *A Piece of Monologue* ("Birth was the death of him", "O nascimento foi sua morte"), peça de quinze minutos escrita por Samuel Beckett, encenada pela primeira vez em 1979. Um homem, identificado somente como locutor, faz seu monólogo contando na terceira pessoa a vida de um homem que não é nomeado. Ele faz reflexões acerca da duração da vida ("dois bilhões e meio de segundos", ou 79 anos, e "trinta mil noites", ou 82 anos) e do tempo em si — algo que dialoga com a preocupação de Carson em explorar a questão do tempo na em *antigonick* ("in the nick of time", o quinto estásimo etc.).

²² Alteração de tom e emprego linguístico entre as irmãs.

²³ (2ª VERSÃO) Édipous (Οἰδίπους, Oidípous); optou-se por mudar o sufixo para remeter ao original grego, mas sem alterar o início da palavra de volta ao ditongo oi do grego. Em inglês, o ditongo se manteve (oe, pelo latim), mas no português ele evoluiu para somente a vogal e.

²⁴ *Edict*: decreto? Qual a diferença entre *edict* e *decree*?

²⁵ Olhar o original (*entressuicidaram-se*).

τὸν δ' ἀθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν
 ἀστοῖσι φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ
 τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῶσαι τινα,
 ἔαν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν
 30 θησαυρὸν εἰσορᾶσι πρὸς χάριν βορᾶς.
 τοιαυτὰ φασὶ τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ
 κάμοι, λέγω γὰρ κάμέ, κηρύξαντ' ἔχειν,
 καὶ δεῦρο νείσθαι ταῦτα τοῖσι μὴ εἰδόσιν
 σαφῇ προκηρύξοντα, καὶ τὸ πρᾶγμ' ἄγειν
 35 οὐχ ὥς παρ' οὐδέν, ἀλλ' ὅς ἂν τοῦτων τι δρᾷ,
 φόνον προκεῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει.
 οὕτως ἔχει σοὶ ταῦτα, καὶ δεῖξεις τάχα
 εἴτ' εὐγενὴς πέφυκας εἴτ' ἐσθλὼν κακῇ.
Ἰσμήνη: τί δ', ὦ ταλαῖφρον, εἰ τάδ' ἐν τούτοις, ἐγὼ
 40 λῦουσ' ἂν ἢ φάπτουσα προσθεῖμην πλέον;
Ἀντιγόνη: εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάσει σκόπει.
Ἰσμήνη: ποῖον τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ' εἰ;
Ἀντιγόνη: εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερσί.
Ἰσμήνη: ἢ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει;
Ἀντιγόνη: 45 τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σὸν ἦν σὺ μὴ θέλεις
 ἀδελφόν; οὐ γὰρ διη προδοῦς' ἄλωσομαι.
Ἰσμήνη: ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;
Ἀντιγόνη: ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν μ' εἵργειν μέτα.
Ἰσμήνη: οἴμοι. φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατήρ
 50 ὥς νῦν ἀπεχθὴς δυσκλεῖς τ' ἀπώλετο,
 πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς
 ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερσί.
 ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,
 πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον:
 55 τρίτον δ' ἀδελφῷ δύο μίαν καθ' ἡμέραν
 αὐτοκτονοῦντε τῷ ταλαιπῶρῳ μόρον
 κοινὸν κατειργάσαντ' ἐπαλλήλοιν χεροῖν.

²⁶ Olhar o original.

²⁷ (2ª VERSÃO) Etéokles (Ἐτεοκλῆς, *Eteoklês*).

²⁸ (2ª VERSÃO) Polynices (Πολυνεΐκης, *Polyneikes*).

²⁹ Olhar o original, com atenção a aliterações.

³⁰ Olhar o original, com atenção a aliterações.

³¹ Filho da mãe? Complicado...

³² Ambiguidade em português devido ao uso do pronome *você*.

Antigone: you have your **thunder look**²⁶
 Kreon is **resolved**
 to honour one of our brothers with burial
 the other not
 Eteokles²⁷ he has laid in the ground in
 accordance with justice and law
 Polyneikes²⁸ is to lie **unwept and unburied**²⁹
 sweet **sorrymeat** for the little lusts of the birds
 noble Kreon draws our attention to this edict
 yours and my attention
 whoever transgresses it gets death
so what do you say
what could I say
what could I do
if you join me
if you join my action
 Ismene: **at what risk**
 where is your mind
 Antigone: if you help me
 help me lift the corpse
 Ismene: Kreon says **unlawful** to do so
 Antigone: Antigone says **unholy** not to³⁰
 Ismene: O sister, don't cross this line
 Antigone: dear sister, my dead are mine
 and yours as well as mine
 Ismene: **whoever we are**
 think, sister—
 father's daughter
 daughter's brother
 sister's mother
mother's son³¹
his mother and **his** wife were one!³²

Antígone: Kreonte está determinado
 a honrar um dos nossos irmãos com um
 funeral
 e não o outro
 Etéokles ele deitou na terra conforme a
 justiça e a lei
 Polynices se deitará sem lágrimas e sem enterro
 doce-carne-amarga para o fervor dos pássaros
 o nobre Kreonte chama nossa atenção para esse
 decreto
 sua atenção e a minha
 qualquer um que transgredi-lo morre
 então o que me diz
 Ismene: o que que eu poderia dizer
 o que que eu poderia fazer
 Antígone: se você se juntar a mim
 se você se juntar à minha operação
 Ismene: mas a que risco
 onde está sua cabeça
 Antígone: se você me ajudar
 me ajudar a erguer o corpo
 Ismene: Kreonte diz que é contra a lei
 Antígone: Antígone diz que é contra o sagrado
 Ismene: Ô minha irmã, não cruze essa linha
 Antígone: querida irmã, meus mortos são meus
 e seus tanto quanto meus
 Ismene: *quem quer que sejamos*
 pense, irmã —
 filha do pai
 irmão da irmã
 mãe da irmã
 filho da mãe
 mãe e esposa eram uma só!

Ἀντιγόνη: ἄλλ' οἷδ' ἀρέσκουσ' οἷς μάλισθ' ἀδεῖν με χρή.

Ἴσμήνη: 90 εἰ καὶ δυνήσῃ γ': ἄλλ' ἀμηχάνων ἐρᾷς.

Ἀντιγόνη: οὐκοῦν, ὅταν δὴ μὴ σθένω, πεπαύσομαι.

Ἴσμήνη: ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τάμῃχανα.

Ἀντιγόνη: εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ,

ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσῃ δίκῃ.

95 ἄλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν

παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο: πείσομαι γὰρ οὐ

τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.

Ἴσμήνη: ἄλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε: τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι

ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλῃ.

[PÁRODO] [v. 100-61]

Χορός: 100 ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανέν
Θῆβα τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὃ χρυσέας
ἡμέρας βλέφαρον,
105 Διρκαίων ὑπὲρ ρεέθρων μολοῦσα,
τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν ἐκβάντα φῶτα πανσαγία
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ

110 ὃς ἐφ' ἡμετέρῃ γὰρ Πολυνεΐκους
ἀρθεῖς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
ὀξέα κλάζων
ἀετὸς εἰς γᾶν ὥς ὑπερέπτα,
λευκῆς χιόνης πτέρυγι στεγανός,
115 πολλῶν μεθ' ὀπλῶν
ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθουσιν.

ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθουσιν.
στάς δ' ὑπὲρ μελάνθρων φονώσασιν ἀμφιχανὼν κύκλῳ
λόγχαις ἐπτάπυλον στόμα
ἔβα, πρὶν ποθ' ἡμετέρων
120 αἰμάτων γένυσιν πλησθῆναι τε καὶ στεφάνωμα πύργων
πευκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν. τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη
125 πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ δυσχεῖρωμα δράκοντος.

Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν
πολλῷ ρεύματι προσνισσομένους
130 χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίας,
παλτῷ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων

[enter Chorus]

Chorus:

the glories of the world come sharking⁴⁰ in all red and gold
we won the war⁴¹
salvation struts
the streets of sevendated Thebes
the man from Argos fled
the one who
swung above our land on snowwhite screams⁴²
the one who⁴³

overweened our walls
seven spears in his mouth instead of teeth
that one fled
before filling his cheeks with blood
before any fire
the noise of war was stretched along his back
the boaster⁴⁴
fled⁴⁵

Zeus hates a boaster
saw an ocean⁴⁶ of them coming at us
raised his hand
they hit the ground
they were
the man from Argos⁴⁷
war
made them all insane

seven gates
and in each gate a man

[entra o Coro]

Coro:

as glórias do mundo vêm de assalto em vermelho e dourado
ganhamos a guerra
a salvação se vangloria
as estradas de Thebas Sete-Portões
o homem de Argos fugiu
ele que
estremeceu nossa terra com gritos extenuantes
ele que

esnobou nossas muralhas
sete lanças na boca em vez de dentes
ele fugiu
antes de encher as bochechas de sangue
antes de qualquer fogo
o estrondo da guerra se esticou ao longo de suas costas
o prepotente
fugiu

Zeus odeia prepotentes
viu uma enxurrada deles vindo para cima de nós
levantou a mão
eles caíram por terra
eles eram
o homem de Argos
guerra
fez deles todos loucos

sete portões
e em cada portão um homem

⁴⁰ O verbo *to shark*: roubar, furtar (arcaico).

⁴¹ Vários *dáblios*.

⁴² *Snowwhite screams?*

⁴³ Sons de *ésse* (vv. 3-7).

⁴⁴ *Boaster*: a persons who boasts or brags; opções: esnobe, convencido, desdenhoso, insolente, orgulhoso, presunçoso, pretencioso, soberbo, vanglorioso, metido, prepotente, topetudo.

⁴⁵ Sons de *ésse* e *bê*.

⁴⁶ *Ocean*: só uma metáfora de grande quantidade; porém, a imagética do mar é importante para os gregos (possíveis metáforas: enxurrada, mar, oceano, chuva, etc.).

⁴⁷ *they were/the man from Argos*: checar na edição física se se trata do singular mesmo; caso sim, por quê?

ἐπ' ἄκρων ἤδη
νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάξαι.

ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γὰρ πέσε τανταλωθεῖς
135 πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένα ξὺν ὀρμῇ
βακχεύων ἐπέπνει
ῥυπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
εἶχε δ' ἄλλα τὰ μὲν,
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
140 δεξιόσειρος.

ἐπτά λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἐπτά πύλαις
ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
Ζηνὶ τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη,
πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὃ πατρός ἐνὸς
145 μητρός τε μιᾶς φύντε καθ' αὐτοῖν
δικρατεῖς λόγχας στήσαντ' ἔχετον
κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

ἀλλὰ γὰρ ἅ μεγαλῶνυμος ἦλθε Νίκα
τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβα,
150 ἐκ μὲν δὴ πολέμων
τῶν νῦν θέσθαι λησμοσύναν,
θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
παννυχίοις πάντας ἐπέλθωμεν, ὃ Θήβας δ' ἐλελίχθων
Βάκχιος ἄρχοι.

155 ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας,
Κρέων ὁ Μενοικέως ἄρχων νεοχμὸς
νεαραῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις
χωρεῖ, τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσων,
160 ὅτι σύγκλητον τήνδε γερόντων
προὔθετο λέσχην,
κοινῷ κηρύγματι πέμψας;

and in each man a death
at the seventh gate

two brothers grew into each other's hearts as pain

now victory is ours

let

there be forgetting⁴⁸

let

Thebes shake with joy
here comes Kreon

rowing his new powerboat⁴⁹

e em cada homem uma morte
e no sétimo portão

dois irmãos crescem dolorosos no peito um do outro
agora a vitória é nossa

que

haja esquecimento

que

Thebas estremeça de alegria
Kreonte vem aí

remando sua nova lancha

⁴⁸ Por que *forgetting* e não *forgotten*? *Let there be forgotten* poderia ser traduzido por “que caia no esquecimento”, “que seja esquecimento” ou até mesmo “que haja esquecimento” etc. Isso pode remeter a Gêneses 1:3: יְהִי אוֹר (*yehi 'or*, em hebreu), γεννηθῆτω φῶς (*genēthētō phōs*, em grego), “fiat lux” (latim), “Let there be light” (inglês) e “Que haja luz” ou “Faça-se luz”.

⁴⁹ Será que *rowing his new powerboat* realmente significa “remando sua nova lancha”? Ou ele não sabia como pilotar a lancha (a *pólis*, talvez?) ou ele sabe como fazê-lo (governar Tebas), mas não de maneira prática e eficiente.

[PRIMEIRO EPISÓDIO] [v. 162-331]

Κρέων: ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ
πολλῷ σάλῳ σείσαντες ὤρθωσαν πάλιν.
ὕμᾱς δ' ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα
165 ἔστειλ' ἰκέσθαι τοῦτο μὲν τὰ Λαῖου
σέβοντας εἰδῶς εὖ θρόνων ἀεὶ κράτη,
τοῦτ' αὖθις, ἡνίκ' Οἰδίπους ὄρθου πόλιν,
κάπει διώλετ', ἀμφὶ τοὺς κείνων ἔτι
παιδας μένοντας ἐμπέδοις φρονήμασιν.
170 ὅτ' οὖν ἐκείνοι πρὸς διπλῆς μοίρας μίαν
καθ' ἡμέραν ὄλοντο παῖσαντές τε καὶ
πληγέντες αὐτόχειρι σὺν μιάσματι,
ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω
γένους κατ' ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων.
175 ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν
ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν
ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῇ.
ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν
μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων
180 ἀλλ' ἐκ φόβου του γλώσσαν ἐγκλήσας ἔχει
κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ:
καὶ μεῖζον ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας
φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω.
ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεὶ,
185 οὗτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν
στεῖχουσιν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,
οὗτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς
θεῖμην ἐμαυτῷ, τοῦτο γινώσκων ὅτι
ἦδ' ἐστὶν ἡ σφῶζουσα καὶ ταύτης ἐπι
190 πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα.
τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὖξω πόλιν,
καὶ νῦν ἀδελφὰ τῶνδε κηρύξας ἔχω
ἀστοῖσι παιδῶν τῶν ἀπ' Οἰδίου περὶ:

[enter Kreon]

Kreon: here are Kreon's verbs for today
Adjudicate⁵⁰
Legislate
Scandalize
Capitalize
here are Kreon's nouns
Men
Reason
Treason
Death
Ship of State⁵¹
Mine
Chorus: "mine" isn't a noun
Kreon: it is if you capitalize it

[enter Guard]

Guard: well
Kreon: well what
Guard: well we
Kreon: well we what
Guard: well we saw someone
Kreon: saw someone what
Guard: or actually no one
Kreon: was it someone or no one
Guard: well hypothetically
Kreon: **you goat's anus**⁵², tell me who buried that body I
said was unlawful to touch
Guard: **don't know**
Kreon: **so find out**

[exit Kreon and Guard]

[entra Kreonte]

Kreonte: aqui estão os verbos de Kreonte para hoje
Adjudicar
Legislar
Escandalizar
Capitalizar
aqui estão os substantivos de Kreonte
Homens
Razão
Traição
Morte
Navio do Estado
Meu
Coro: "meu" não é um substantivo
Kreonte: é se você usar letra maiúscula

[entra o Guarda]

Guarda: então
Kreonte: então o que
Guarda: então a gente
Kreonte: então a gente o que
Guarda: então a gente viu alguém
Kreonte: viu alguém o que
Guarda: ou talvez ninguém
Kreonte: era alguém ou ninguém
Guarda: então hipoteticamente
Kreonte: *seu cu de cabra*, me diz quem enterrou o corpo
que eu disse que era contra a lei tocar
Guarda: não sei
Kreonte: então vai descobrir

[saem Kreonte e o Guarda]

⁵⁰ *Adjudicate*: julgar, pronunciar-se, adjudicar.

⁵¹ *Ship of State*, "Navio do Estado": metáfora da *República* de Platão (Livro VI, 488a-489d), em que se compara o governante de uma *pólis* (que, segundo Platão, seriam reis filósofos em sua utopia) ao capitão de um navio. O interessante é que a metáfora, embora possa ser traçada desde os tempos do poeta lírico Alceu, aparece na *Antígone* de Sófocles e em *Sete contra Tebas* de Ésquilo, ambas anteriores a Platão. Portanto, a autora faz jogos de anacronismo com a recepção da peça tanto na antiguidade (Platão) quando na modernidade (Hegel e Beckett até então).

⁵² Pesquisar o sentido de *you goat's anus* tanto no original quanto em dicionários urbanos do inglês.

Ἐτεοκλέα μὲν, ὃς πόλεως ὑπερμαχῶν
 195 ὠλώε τησδε, πάντ' ἀριστεύσας δόρει,
 τάφῳ τε κρύψαι καὶ τὰ πάντ' ἀφαγνίσαι
 ἅ τοις ἀρίστοις ἔρχεται κάτω νεκροῖς.
 τὸν δ' αὖ ξύναιμον τοῦδε, Πολυνείκη λέγω,
 ὃς γῆν πατρώαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
 200 φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ
 πρῆσαι κατ' ἄκρας, ἠθέλησε δ' αἵματος
 κοινοῦ πάσασθαι, τοὺς δὲ δουλώσας ἄγειν,
 τοῦτον πόλει τῇδ' ἐκκεκῆρυκται τάφῳ
 μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα,
 205 ἂν δ' ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας
 καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθέν τ' ἰδεῖν.
 τοιόνδ' ἐμὸν φρόνημα, κοῦποτ' ἔκ γ' ἐμοῦ
 τιμὴν προέξουσ' οἱ κακοὶ τῶν ἐνδίκων:
 ἀλλ' ὅστις εὖνους τῇδε τῇ πόλει, θανόντων
 210 καὶ ζῶν ὁμοίως ἐξ ἐμοῦ τιμῆσεται.
Χορός σοὶ ταῦτ' ἀρέσκει, παῖ Μενοιτιάδῃς Κρέον,
 τὸν τῇδε δύνουν καὶ τὸν εὐμενῇ πόλει:
 νόμῳ δὲ χρῆσθαι παντὶ που πάρεστί σοι
 καὶ τῶν θανόντων χῶπόσοι ζῶμεν πέρι.
Κρέων 215 ὥς ἂν σκοποὶ νῦν εἴτε τῶν εἰρημένων.
Χορός νεωτέρῳ τῷ τοῦτο βαστάζειν πρόθεος.
Κρέων ἀλλ' εἴς' ἐτοῖμοι τοῦ νεκροῦ γ' ἐπίσκοποι.
Χορός τί δῆτ' ἂν ἄλλο τοῦτ' ἐπεντέλλοις ἔτι;
Κρέων τὸ μὴ 'πιχωρεῖν τοῖς ἀπιστοῦσιν τὰδε.
Χορός 220 οὐκ ἔστιν οὕτω μῶρος ὃς θανεῖν ἐρᾷ.
Κρέων καὶ μὴν ὁ μισθὸς γ', οὗτος: ἀλλ' ὑπ' ἐλπίδων
 ἄνδρας τὸ κέρδος πολλάκις διώλεσεν.
Φύλαξ ἄναξ, ἐρῶ μὲν οὐχ ὅπως τάχους ὕπο
 δῦσπινους ἱκάνω κοῦφον ἐξάρας πόδα.
 225 πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις,
 ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφὴν:
 ψυχὴ γὰρ ἤϋδα πολλὰ μοι μυθουμένη:
 τάλας, τί χωρεῖς οἱ μολῶν δώσεις δίκην;
 τλήμων, μενεῖς αὖ; κεῖ τὰδ' εἴσεται Κρέων
 230 ἄλλου παρ' ἀνδρός; πῶς σὺ δῆτ' οὐκ ἀλγύνει;
 τοιαῦθ' ἐλίσσωσιν ἥνυτον σχολῇ βραδύς.
 χούτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.
 τέλος γε μέντοι δεῦρ' ἐνίκησεν μολεῖν

σοί. κεί τὸ μηδὲν ἐξερῶ, φράσω δ' ὅμως:
235 τῆς ἐλπίδος γὰρ ἔρχομαι δεδραγμένος,
τὸ μὴ παθεῖν ἂν ἄλλο πλὴν τὸ μόρσιμον.
Κρέων τί δ' ἐστὶν ἀνθ' οὗ τήνδ' ἔχεις ἀθυμίαν;
Φύλαξ φράσαι θέλω σοι πρῶτα τάμαυτοῦ: τὸ γὰρ
πρᾶγμ' οὐτ' ἔδρασ' οὐτ' εἶδον ὅστις ἦν ὁ δρῶν,
240 οὐδ' ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι.
Κρέων εὐ γε στοχάζει κάποφάργνυσαι κύκλω
τὸ πρᾶγμα: δηλοῖς δ' ὥς τι σημανῶν νέον.
Φύλαξ τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθισ' ὄκνον πολὺν.
Κρέων οὐκουν ἐρεῖς ποτ', εἴτ' ἀπαλλαχθεὶς ἄπει;
Φύλαξ 245 καὶ δὴ λέγω σοι. τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως
θάψας βέβηκε ἀπὶ χρωτὶ διψίαν
κόνιν παλύννας κάφαγιστεύσας ἂ χρή:
Κρέων τί φῆς; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;
Φύλαξ οὐκ οἶδ': ἐκεῖ γὰρ οὔτε του γενῆδος ἦν
250 πλῆγμ', οὐ δικέλλης ἐκβολή. στύφλος δὲ γῆ
καὶ χέρσος, ἀρρῶξ οὐδ' ἐπημαξευμένη
τροχοῖσιν, ἀλλ' ἄσημος οὐργάτης τις ἦν.
ὅπως δ' ὁ πρῶτος ἡμῖν ἡμεροσκόπος
δείκνυσι, πᾶσι θαῦμα δυσχερὲς παρῆν.
255 ὁ μὲν γὰρ ἠφάνιστο, τυμβήρης μὲν οὖ,
λεπτή δ', ἄγος φεύγοντος ὥς, ἐπὴν κόνις
σημεῖα δ' οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν
ἐλθόντος, οὐ σπᾶσαντος ἐξεφαίνετο.
λόγοι δ' ἐν ἀλλήλοισιν ἐρρόθουν κακοί,
260 φύλαξ ἐλέγχων φύλακα, κἂν ἐγίγνετο
πληγὴ τελευτῶσ', οὐδ' ὁ κωλύσων παρῆν.
εἷς γὰρ τις ἦν ἕκαστος οὐξειργασμένος,
κούδεις ἐναργής, ἀλλ' ἔφευγε μὴ εἰδέναι.
ἦμεν δ' ἐτοιμοὶ καὶ μύδρους αἶρειν χεροῖν
265 καὶ πῦρ διέρπειν καὶ θεοὺς ὀρκωμοτεῖν,
τὸ μῆτε δρᾶσαι μῆτε τῷ ξυνειδέναι
τὸ πρᾶγμα βουλευσάντι μηδ' εἰργασμένῳ.
τέλος δ' ὅτ' οὐδὲν ἦν ἐρευνῶσιν πλέον,
λέγει τις εἷς, ὃ πάντας ἐς πέδον κάρα
270 νεῦσαι φόβῳ προὔτρεψεν: οὐ γὰρ εἴχομεν
οὔτ' ἀντιφωνεῖν οὔθ' ὅπως δρῶντες καλῶς
πράξαιμεν. ἦν δ' ὁ μῦθος ὡς ἀνοιστέον
σοὶ τοῦργον εἶη τοῦτο κούχι κρυπτέον.

καὶ ταῦτ' ἐνίκα, κάμῃ τὸν δυσδαίμονα
275 πάλος καθαιρεῖ τοῦτο τὰγαθὸν λαβεῖν.
πάρειμι δ' ἄκων οὐχ ἑκούσιν, οἶδ' ὅτι:
στέργει γάρ οὐδείς ἄγγελον κακῶν ἐπῶν.
Χορός ἄναξ, ἐμοὶ τοί, μὴ τι καὶ θεήλατον
τοῦργον τόδ', ἡ ξύννοια βουλεύει πάλαι
Κρέων 280 παῦσαι, πρὶν ὀργῆς καὶ μὲ μεστῶσαι λέγων,
μὴ 'φευρεθῆς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα.
λέγεις γάρ οὐκ ἀνεκτὰ δαίμονας λέγων
πρόνοιαν ἴσχειν τοῦδε τοῦ νεκροῦ πέρι.
πότερον ὑπερτιμῶντες ὡς εὐεργέτην
285 ἐκρυπτον αὐτόν, ὅστις ἀμφικίονας
ναοὺς πυρώσων ἦλθε κἀναθήματα
καὶ γῆν ἐκείνων καὶ νόμους διασκεδῶν;
ἦ τοὺς κακοὺς τιμῶντας εἰσορᾷς θεοῦς;
οὐκ ἔστιν. ἀλλὰ ταῦτα καὶ πάλα πόλεως
290 ἄνδρες μόλις φέροντες ἐρρόθουν ἐμοί,
κρυφῇ κάρᾳ σείοντες, οὐδ' ὑπὸ ζυγῷ
λόφον δικαίως εἶχον, ὡς στέργειν ἐμέ.
ἐκ τῶνδε τούτους ἐξεπίσταμαι καλῶς
παρηγμένους μισθοῖσιν εἰργάσθαι τάδε.
295 οὐδὲν γάρ ἀνθρώποισιν οἶον ἄργυρος
κακὸν νόμισμ' ἔβλαστε. τοῦτο καὶ πόλεις
πορθεῖ, τόδ' ἄνδρας ἐξανίστησιν δόμων:
τόδ' ἐκδιδάσκει καὶ παραλλάσσει φρένας
ρηστοῦς πρὸς αἰσχροῦ πράγματ' ἵστασθαι βροτῶν:
300 πανουργίας δ' ἔδειξεν ἀνθρώποις ἔχειν
καὶ παντὸς ἔργου δυσσέβειαν εἰδέναι.
ὅσοι δὲ μισθαρνοῦντες ἦνυσαν τάδε,
χρόνον ποτ' ἐξέπραξαν ὡς δοῦναι δίκην.
ἀλλ' εἴπερ ἴσχει Ζεὺς ἔτ' ἐξ ἐμοῦ σέβας,
305 εὖ τοῦτ' ἐπίστασ', ὄρκιος δέ σοι λέγω:
εἰ μὴ τὸν αὐτόχειρα τοῦδε τοῦ τάφου
εὐρόντες ἐκφανεῖτ' ἐς ὀφθαλμοὺς ἐμούς,
οὐχ ὑμῖν Ἀίδης μούνος ἀρκέσει, πρὶν ἂν
ζῶντες κρεμαιοὶ τήνδε δηλώσῃθ' ὕβριν,
310 ἴν' εἰδότες τὸ κέρδος ἔνθεν οἰστέον
τὸ λοιπὸν ἀρπάζητε, καὶ μάθηθ' ὅτι
οὐκ ἐξ ἅπαντος δεῖ τὸ κερδαίνειν φιλεῖν.

ἐκ τῶν γὰρ αἰσχυρῶν λημμάτων τοὺς πλείονας
ἀτωμένους ἴδοις ἂν ἢ σεσωσμένους.
Φύλαξ 315 εἰπεῖν τι δώσεις ἢ στραφεῖς οὕτως ἴω;
Κρέων οὐκ οἶσθα καὶ νῦν ὥς ἀνιαρῶς λέγεις;
Φύλαξ ἐν τοῖσιν ὥσιν ἢ 'πὶ τῇ ψυχῇ δάκνει;
Κρέων τί δὲ ρυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου;
Φύλαξ ὁ δρῶν σ' ἀνιᾷ τὰς φρένας, τὰ δ' ὦτ' ἐγώ.
Κρέων 320 οἶμ' ὥς λάλημα δῆλον ἐκπεφυκὸς εἶ.
Φύλαξ οὐκουν τό γ' ἔργον τοῦτο ποιήσας ποτέ.
Κρέων καὶ ταῦτ' ἐπ' ἀργύρῳ γε τὴν ψυχὴν προδοῦς.
Φύλαξ φεῦ:
ἢ δεινὸν ᾧ δοκῇ γε καὶ ψευδῇ δοκεῖν.
Κρέων κόμπευέ νυν τὴν δόξαν: εἰ δὲ ταῦτα μὴ
325 φανεῖτέ μοι τοὺς δρῶντας, ἐξερεῖθ' ὅτι
τὰ δειλὰ κέρδη πημονὰς ἐργάζεται.
Φύλαξ ἀλλ' εὐρεθείη μὲν μάλιστ': ἐὰν δέ τοι
ληφθῇ τε καὶ μὴ, τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ,
οὐκ ἔσθ' ὅπως ὄψει σὺ δεῦρ' ἐλθόντα με:
330 καὶ νῦν γὰρ ἐκτὸς ἐλπίδος γνώμης τ' ἐμῆς
σωθεῖς ὀφείλω τοῖς θεοῖς πολλὴν χάριν.

[PRIMEIRO ESTÁSIMO] [v. 332-75]

Χορός πολλά τὰ δεινὰ κούδεν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.
 335 τοῦτο καὶ πολλοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
 χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
 περῶν ὑπ’ οἷδμασιν.
 θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
 ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται
 ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος
 340 ἱππεῖῳ γένει πολεῦων.

κουφονόων τε φῶλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
 345 καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη πόντου τ’ εἰναλίαν φύσιν
 σπεῖραισι δικτυοκλώστοις,
 περιφραδῆς ἀνήρ:
 κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
 350 θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαῦχενά θ’
 ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῶν
 οὐρειὸν τ’ ἀκμηῆτα ταῦρον.

355 καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
 ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαῦλων
 πάγων ὑπαίθρεια καὶ δύσομβρα φεύγειν βέλη
 παντοπόρος: ἄπορος ἐπ’ οὐδὲν ἔρχεται
 360 τὸ μέλλον: Αἶδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται:
 νόσων δ’ ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.

365 σοφόν τι τὸ μηχανόνεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων
 τότε μὲν κακόν, ἄλλοτ’ ἐπ’ ἐσθλὸν ἔρπει,
 νόμους γεραίρων χθονὸς θεῶν τ’ ἐνορκον δίκαν,
 370 ὑψίπολις: ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
 ξύνεστι τόλμας χάριν. μήτ’ ἐμοὶ παρέστιος
 375 γένοιτο μήτ’ ἴσον φρονῶν ὅς τάδ’ ἔρδει.

Chorus:

many terribly quiet customers exist but none more
 terribly quiet than Man
 his footsteps pass so perilously soft across the sea
 in marble winter
 up the stiff blue waves and every Tuesday⁵³
 down he grinds the unastonishable⁵⁴ earth
 with horse and shatter

shatters too the cheeks of birds and traps them in his forest
 headlights
 salty silvers roll into his net, he weaves it just for that,
 this terribly quiet customer
 he dooms
 animals and mountains technically
 by yoke he makes the bull bend, the horse to its knees

and utterance and thought as clear as complicated air
 and moods that make a city moral, these he taught himself
 the snowy cold he knows to flee
 and every human exigency crackles as he plugs it in
 every outlet works but⁵⁵,
 one
 Death stays dark

Death he cannot doom
 fabrications notwithstanding
 evil
 good
 laws
 gods
 honest oattaking notwithstanding

hilarious in his high city⁵⁶
 you see him cantering just as he please
 the lava up to here

Coro:

existem muitos fregueses terrivelmente silenciosos mas nenhum
 mais terrivelmente silencioso do que o Homem
 seus passos seguem tão temerosamente suaves por sobre o mar
 no inverno de mármore
 por cima das firmes ondas azuis e toda terça-feira
 ele desgasta a inespantável terra
 com cavalos e estilhaços

estilhaça também bochechas de pássaros e os prende com faróis
 florestais
 prateados de sal rolam até sua rede, ele a chacoalha só por isso,
 esse cliente impressionantemente quieto
 ele condena
 animais e montanhas tecnicamente
 com a parrelha ele faz o boi se curvar, o cavalo de joelhos

e declarações e pensamentos tão claros quanto ares complicados
 e ânimos que fazem da cidade moral, isso ele ensinou a si mesmo
 do frio de neve ele sabe fugir
 e toda exigência humana estala quando ele liga na tomada
 toda tomada funciona mas,
 uma
 Morte continua sombria

a Morte ele não pode condenar
 forjamentos não obstante
 mal
 bem
 leis
 deuses
 juramento honesto não obstante

engraçadíssimo em sua cidade superior
 você pode vê-lo galopando a seu bel prazer
 a lava chegando até aqui

⁵³ O que ela quer dizer com *every Tuesday*?

⁵⁴ Neologismo?

⁵⁵ Checar para ver a metáfora original.

⁵⁶ Aliteraões: sons leves (*agá e ésse*).

[SEGUNDO EPISÓDIO] [v. 376-581]

ἐς δαιμόνιον τέρας ἀμφοῖν
 τόδε: πῶς εἰδῶς ἀντιλογήσω
 τήνδ' οὐκ εἶναι παῖδ' Ἀντιγόνην.
 ὦ δύστηνος
 380 καὶ δυστήνου πατὴρ Οἰδιπόδα,
 τί ποτ'; οὐ δὴ που σέ γ' ἀπιστοῦσαν
 τοῖς βασιλείοισιν ἄγουσι νόμοις
 καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες;
Φύλαξ ἦδ' ἔστ' ἐκείνη τοῦργον ἡ 'Ξειργασμένη:
 385 τήνδ' εἶλομεν θάπτουσιν. ἀλλὰ ποῦ Κρέων;
Χορός ὅδ' ἐκ δόμων ἀπορροῖς εἰς δέον περᾶ.
Κρέων τί δ' ἔστι; ποῖα ξυμμετροῖς προῦβην τύχη;
Φύλαξ ἄναξ, βροτοῖσιν οὐδὲν ἔστ' ἀπώμοτον.
 ψεύδει γάρ ἡ 'πίνοια τὴν γνώμην: ἐπεὶ
 390 σχολῇ ποθ' ἤξιν δεῦρ' ἄν ἐξηύχουν ἐγὼ
 ταῖς σαῖς ἀπειλαῖς αἷς ἐχειμάσθην τότε
 ἀλλ' ἡ γὰρ ἐκτός καὶ παρ' ἐλπίδας χαρὰ
 ἔοικεν ἄλλῃ μῆκος οὐδὲν ἡδονῇ,
 ἦκω, δι' ὄρκων καίπερ ὦν ἀπώμοτος,
 395 κόρην ἄγων τήνδ', ἥ καθηρέθην τάφον
 κομοῦσα. κληρὸς ἐνθάδ' οὐκ ἐπ' ἄλλετο,
 ἀλλ' ἔστ' ἐμὸν θοῦρμαιον, οὐκ ἄλλου, τόδε.
 καὶ νῦν, ἄναξ, τήνδ' αὐτός, ὥς θέλεις, λαβὼν

[enter Guard with Antigone]

Chorus: this, this
 oh⁵⁷ I don't know
 let's not mention gods
 let's not mention Oidipous
 here's⁵⁸ Antigone
 please don't say she's the one
 Guard: she's the one she did it she did I got her
 Chorus: oh perfect
 here's Kreon
 [enter Kreon]⁵⁹
 Kreon: here's Kreon
 nick of time⁶⁰
 Guard: well miracles do happen
 I swore I wouldn't come back but I did
 because I got her she's the one she did it and I
 got her
 she was fiddling⁶¹ with the grave
 I'm off the hook⁶²
 Kreon: fiddling what do you mean fiddling

[entra o Guarda com Antígone]

Coro: essa, essa
 ai eu não sei
 não vamos falar de deuses
 não vamos falar de Édipous
 eis Antígone
 por favor não me diga que foi ela
 Guarda: foi ela quem fez isso foi ela eu peguei ela
 Coro: ai que ótimo
 eis Kreonte
 [entra Kreonte]
 Kreonte: eis Kreonte
 o que apaga as luzes
 Guarda: bom milagres realmente acontecem
 eu jurei que não voltaria mas voltei
 porque eu peguei ela foi ela ela que fez isso e eu
 peguei ela
 ela estava remexendo o túmulo
 minha barra está limpa
 Kreonte: remexendo o que você quer dizer com
 remexendo

⁵⁷ Pensar nessa interjeição: ai? oh? ah?

⁵⁸ Pensar essas expressões formulaicas (e sempre traduzi-las pela mesma coisa, se possível).

⁵⁹ Foram identificados no texto três tipos de discurso com diferentes usos de linguagem: 1) diálogos, principalmente, mais coloquiais, com gírias, expressões corriqueiras e linguagem menos “polida”, em se pensando no que seria esperando de uma tradução canônica de um texto canônico como a *Antígone* de Sófocles; 2) partes do texto que remetem imediatamente ao texto poético sofocliano, tanto ao se notar no uso de metáforas quando ao vermos referências e alusões a deuses e a cultura grega como um todo; e 3) *possíveis* alusões às tragédias de Shakespeare pelo uso de expressões, formas pronominais e construções gramaticais arcaicas em inglês. Para o primeiro, deve-se decidir se o verbo *estar* será usado da maneira falada coloquialmente no Brasil (“tô”, “tava”, “tão”), assim como se serão utilizados os pronomes do caso reto em vez dos pronomes átonos em posição de objeto (e.g. “eu vi ela” em vez de “eu a vi”).

⁶⁰ *In the nick of time: at the least possible minute, just in time, at the right of vital moment* (“bem a tempo”, “em tempo”, “na hora H”, “na hora certa”, “no momento certo”, “no último segundo”, etc.). No entanto, a expressão se correlaciona com o título da obra (*Antigonick*) e — possivelmente, pois aparece de maneira implícita — com a deusa Nice (Nick, em inglês: a deusa da vitória, força e velocidade, chamada Vitória pelos romanos). Além disso, Anne Carson acrescenta o personagem Nick ao elenco da peça, um homem que nada fala mas que está sempre em cena, medindo a tudo e a todos. Ao fim da peça, após as todas as mortes, os restantes saem de cena e somente ele permanece. Uma vez que nenhum dos equivalentes da expressão em língua portuguesa nos possibilita alguma relação direta e latente coma deusa, optei, nesse primeiro momento, por usar outra expressão: “cantar vitória”. Não está definido que assim será, pois talvez ela não funcione em todas as ocorrências da peça (mesmo que traduzidas livre e poeticamente) nem cause um desfecho de mesmo impacto que o original. Aberto a outras possibilidades, outras expressões, etc.

⁶¹ *To fiddle: (often followed by with) informal to tamper or interfere (with).*

⁶² *I'm off the hook*: “eu me safei”, “eu librei minha barra”, “livre de qualquer perigo”, “livre de qualquer acusação”, “livre de qualquer suspeita”.

καὶ κρῖνε κάξέλεγχ': ἐγὼ δ' ἐλεύθερος
 400 δίκαιός εἰμι τῶνδ' ἀπὸ πλάγχθαι κακῶν.
Κρέων ἄγεις δὲ τήνδε τῷ τρόπῳ πόθεν λαβών;
Φύλαξ αὐτὴ τὸν ἄνδρ' ἔθαπτε: πάντ' ἐπίστασαι.
Κρέων ἦ καὶ ξυνίης καὶ λέγεις ὀρθῶς ἃ φής;
Φύλαξ ταύτην γ' ἰδὼν θάπτουσαν ὃν σὺ τὸν νεκρὸν
 405 ἀπειπας. ἄρ' ἐνδηλα καὶ σαφῆ λέγω;
Κρέων καὶ πῶς ὁράται κάπλιηπτος ἡρέθη;
Φύλαξ τοιοῦτον ἦν τὸ πρᾶγμ'. ὅπως γὰρ ἤκομεν,
 πρὸς σοῦ τὰ δεῖν' ἐκεῖν' ἐπιπτελόμενοι,
 πᾶσαν κόνιν σήραντες, ἡ κατεῖχε τὸν
 410 νέκυν, μυδῶν τε σῶμα γυμνώσαντες εὖ,
 καθήμεθ' ἄκρων ἐκ πάγων ὑπὴνέμοι,
 ὁσμὴν ἅπ' αὐτοῦ μὴ βάλαι πεφρυγότες,
 ἐγερτὶ κινῶν ἄνδρ' ἀνὴρ ἐπιρρόθοις
 κακοῖσιν, εἴ τις τοῦδ' ἀκηδήσοι πόνου.
 415 χρόνον τὰδ' ἦν τοσοῦτον, ἔστ' ἐν αἰθέρι
 μέσῳ κατέσθη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
 καὶ καῦμ' ἔθαλπε: καὶ τότε ἔξαίφνης χθονὸς
 τυφῶς ἀείρας σκηπτὸν οὐράνιον ἄχος,
 πύμπλησι πεδίον, πᾶσαν αἰκίζων φόβην
 420 ὕλης πεδιάδος, ἐν δ' ἐμεστώθη μέγας
 αἰθήρ: μύσαντες δ' εἶχονεν θεῖαν νόσον.
 καὶ τοῦδ' ἀπαλλαγέντος ἐν χρόνῳ μακρῷ,
 ἡ παῖς ὁράται, κἀνακωκύνει πικρᾶς
 ὄρνιθος ὅξιν φθόγγον, ἐς ὅταν κενῆς
 425 εὐνῆς νεοσσῶν ὄρφανὸν βλέψη λέχος.
 οὕτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὀρεῖ νέκυν,
 γόοισιν ἐξώμωξεν, ἐκ δ' ἀράς κακάς

Guard: I'm a free man I'm free I'm off the hook
 Kreon: explain how you caught her
 Guard: she was burying him
 Kreon: how where when are you sure tell me more
 Guard: the corpse
 the illegal
 she was burying him
 what more do you want
 Kreon: burying him how and where did you see her and
 how did you catch her I want details
 Guard: details okay
 you threatened me I went back wiped off all the
 dust⁶³ left that body bare⁶⁴
 sat up on the hill was it hot yes
 was there⁶⁵ putrefaction and vermiculation⁶⁶ yes
 was there noonsunstink⁶⁷ yes
 did I doze off⁶⁸ no I did not I kept me awake
 then
 all of a sudden
 a storm came up
 a wind tore the hair off the trees⁶⁹ lofted⁶⁹ the dust
 with fear I
 shut my eyes and
 when I sneaked a look there she was
 the child⁷⁰
 in her birdgrief⁷¹ the bird in her
 childreftgravecry⁷¹ howling

Guarda: sou um homem livre estou livre minha barra
 está limpa
 Kreonte: explique como você pegou ela
 Guarda: ela estava enterrando ele
 Kreonte: como quando onde você tem certeza conte mais
 Guarda: o corpo
 o ilegal
 ela estava enterrando ele
 o que mais você quer saber
 Kreonte: enterrando como e onde você viu ela e
 como você pegou ela eu quero detalhes
 Guarda: detalhes tá bom
 você me ameaçou eu voltei tirei todo o pó deixei
 o corpo descoberto
 sentei na colina se estava quente sim estava
 se tinha lá putrefação e vermiculação sim tinha
 se tinha lá fedor-de-sol-a-pino sim tinha
 se eu caí no sono não caí não eu fiquei acordado
 e aí
 do nada
 veio uma tempestade
 um vento arrancou o cabelo das árvores
 levantou poeira com medo eu
 fechei meus olhos e
 e quando dei uma espiada lá estava ela
 a criança
 em seu ave-luto a ave dentro do seu
 infantocovachoro uivando

⁶³ *Dust*: pó ou poeira?

⁶⁴ *Bare*: nu, descoberto, desnudo, desprotegido, desguarnecido, exposto?

⁶⁵ A inversão do verbo auxiliar com o sujeito torna as perguntas em inglês bastante explícita, tornando, como podemos ver ao longo da peça, o uso do ponto de interrogação dispensável. Em português, a pergunta sem interrogação precisa ser adaptada para deixar claro se tratar de uma pergunta.

⁶⁶ *Vermiculation*: the state of being worm-eaten. Vermiculação, no entanto, significa “movimento vermicular, ou coisa que se lhe assemelha”. Procurar se existe termo técnico em português.

⁶⁷ *Noonsunstink*: neologismo proveniente das palavras noon, sun e stink (“fedor do sol de meio de dia”, “fedor de sol a pino” literalmente). Olhar o original para ver se o neologismo se origina de uma forma lexical grega sem equivalente direto para o inglês.

⁶⁸ *Doze*: to fall into a light sleep unintentionally (often followed by off); possíveis traduções: adormecer, tirar um cochilo, tirar uma soneca, cair no sono, pegar no sono, apagar.

⁶⁹ *Loft*: to hit or throw aloft (high up; far above the ground); possíveis traduções: jogar para cima, levantar, etc.

⁷⁰ No original, παῖς (país)?

⁷¹ Neologismo proveniente das palavras *child* (ou *children*?), *reft* (?), *grave* e *cry*.

ἡρᾶτο τοῖσι τοῦργον ἐξειργασμένοις.
καὶ χερσὶν εὐθύς διψίαν φέρει κόνιν,
430 ἔκ τ' εὐκροτήτου χαλκῆας ἄρδην πρόχου
χοαῖσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει.
χήμεις ἰδόντες ἰέμεσθα, σὺν δὲ νιν
θιρώμεθ' εὐθύς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην,
καὶ τὰς τε πρόσθεν τὰς τε νῦν ἡλέγχομεν
435 πράξεις: ἄπαρνος δ' οὐδενὸς καθίστατο,
ἅμ' ἡδέως ἔμοιγε κᾶλγεινῶς ἅμα.
τὸ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐκ κακῶν πεφευγέναι
ἡδιστον, ἐς κακὸν δὲ τοὺς φίλους ἄγειν
ἀλγεινόν: ἀλλὰ πάντα ταῦθ' ἥσσω λαβεῖν
440 ἔμοι πέφυκε τῆς ἐμῆς σωτηρίας.
Κρέων σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσας εἰς πέδον κάρα,
φῆς ἡ καταρνεῖ μὴ δεδρακέναι τάδε:
Ἀντιγόνη καὶ φημί δρᾶσαι κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μῆ.
Κρέων σὺ μὲν κομίζεις ἂν σεαυτὸν ἢ θέλεις
445 ἔξω βαρείας αἰτίας ἐλεύθερον:
σὺ δ' εἰπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως,
ἥδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσεις τάδε;
Ἀντιγόνη ἦδη: τί δ' οὐκ ἐμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν.
Κρέων καὶ δῆτ' ἐτόλμας τοῦσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;
Ἀντιγόνη 450 οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύννοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σά
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῃ θεῶν
455 νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
οὐ γὰρ τι νῦν γε κᾶχθές, ἀλλ' αἰεὶ ποτε
ζῆ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἔξ ὅτου 'φάνη.
τούτων ἐγὼ οὐκ ἐμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς
φρόνημα δεῖσας, ἐν θεοῖσι τὴν δίκην
460 δώσειν: θανουμένη γὰρ ἐξήδη, τί δ' οὐ;

and cursing she poured dust onto the body with
both hands
she poured water onto the body with both hands
I seized her I **charged**⁷⁴ her it made me sad
but still that's less than my own safety
you like nouns here's some

Dustlibation
Donedeal
Deadreckoning⁷⁵

Kreon: actually I prefer verbs
Guard: *got* her
Kreon [to Antigone]: and you with your head down you're the
one
Antigone: bingo
Kreon [to Guard]: go

[exit Guard]

Kreon [to Antigone]: you knew it was against the law
Antigone: well if you call that *law*
Kreon: I do
Antigone: Zeus does not
Justice does not
the dead do not
what they call *law* did not begin today or
yesterday
when they say *law* they do not mean a **statue**⁷⁴ of
today or yesterday
they mean the **unwritten unfailing**⁷⁵ eternal
ordinances⁷⁶ of the gods

e xingando ela verteu o pó sobre o corpo com
ambas as mãos
ela verteu água sobre o corpo com ambas as
mãos
eu capturei ela eu incriminei ela isso me deixou
triste
mas ainda assim isso vale menos que minha
própria segurança
você gosta de substantivos aqui estão alguns
Libação-de-pó
Lance-cumprido
Luto-instalado

Kreonte: na verdade eu prefiro verbos
Guarda: *peguei* ela
Kreonte [para Antigone]: e você com a cabeça abaixada foi você

Antigone: bingo
Kreonte [para o Guarda]: vai embora

[saí o Guarda]

Kreonte [para Antigone]: você sabia que era contra a lei
Antigone: bom se você chamar aquilo de *lei*
Kreonte: eu chamo
Antigone: Zeus não chama
Justiça não chama
os mortos não chamam
o que eles chamam de *lei* não algo que começou
hoje ou ontem
quando eles dizem *lei* eles não estão falando de
algo pétreo de hoje ou de ontem
eles estão falando dos decretos inescritos
infalíveis e eternos dos deuses
que humano algum pode ultrapassar

⁷² *Charge*: em termos legais, “ausar”, “incriminar”, “culpar”, “denunciar”, “imputar”, “indiciar”, “responsabilizar”, etc.

⁷³ Checar no original para ver se essa parte foi acrescentada pela autora ou não (provavelmente sim). Pensar em traduções com palavras compostar/justapostas que façam jus à semântica e às aliterações empregadas aqui.

⁷⁴ Estátua? Algo determinado, fixo e antigo como uma estátua? Que não pode ser alterado?

⁷⁵ Ambas as palavras apresentam o prefixo *un-*: como se poderia tentar reproduzir o mesmo em português?

⁷⁶ Seria o mesmo vocábulo usado para o decreto (*edict*) de Kreonte? Se sim, traduzir por “decreto” mesmo que Anne Carson utilize duas palavras diferentes?

κει μὴ σὺ προῦκῃρυξας. εἰ δὲ τοῦ χρόνου
 πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω.
 ὅστις γάρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς
 ζῇ, πῶς ὁδ' Ὀὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει;
 465 οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν
 παρ' οὐδὲν ἄλλος: ἀλλ' ἄν, εἰ τὸν ἐξ ἑμῆς
 μητρός θανόντ' ἄθαπτον ἡνσχόμην νέκυν,
 κείνοις ἂν ἤλγουν: τοῖσδε δ' οὐκ ἀλγύνομαι.
 σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,
 470 σχεδὸν τι μῶρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω.
Χορός δηλοῖ τὸ γέννημ' ὦμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρός
 τῆς παιδός. εἰκὲν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.
Κρέων ἀλλ' ἴσθι τοὶ τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα
 πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον
 475 σίδηρον ὅπτην ἐκ πυρὸς περισκελῇ
 θραυσθέντα καὶ ραγέντα πλεῖστ' ἂν εἰσίδοις:
 σμικρῷ χαλινῷ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους
 ἵππους καταρτυθέντας: οὐ γὰρ ἐκπέλει
 φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας.
 480 αὕτη δ' ὑβρίζειν μὲν τότε' ἐξηπίστατο,
 νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους:
 ὕβρις δ', ἐπεὶ δέδρακεν, ἦδε δευτέρα,
 τούτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν.
 ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὕτη δ' ἀνήρ,
 485 εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῇδε κείσεται κράτη.
 ἀλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἶθ' ὅμαιμονεστέρα
 τοῦ παντός ἡμῖν Ζηνὸς ἐρκείου κυρεῖ,
 αὕτη τε χὶ ξύναιμος οὐκ ἀλύξετον
 μόρου κακίστου: καὶ γὰρ οὖν κείνην ἴσον
 490 ἐπαιτιῶμαι τοῦδε βουλευῶσαι τάφου.
 καὶ νιν καλεῖτ': ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως

that no human being can ever **outrun**⁷⁷
 of course I will die
 Kreon or no Kreon
 and death is *fine*⁷⁸
this has no pain
 to leave my mother's son lying out there
unburied that would be pain

com certeza eu vou morrer
 com Kreonte ou sem Kreonte
 e a morte é *maior*
 não tem nenhuma dor
 em deixar o filho de minha mãe largado lá fora
 ainda por enterrar isso sim seria dor

Chorus:

raw as her father isn't she

Coro:

bruta que nem o pai não acha

Kreon:

you think you are iron but I can bend you
 I'm the man here

Kreonte:

você acha que é de ferro mas eu consigo fazer
 você se curvar
 eu sou o homem aqui

Antigone:

yes you are

Antígone:

realmente

Kreon:

I'll bend your sister too

Kreonte:

também posso fazer sua irmã se curvar

Antigone:

can we just get this over with

Antígone:

será que a gente não pode acabar logo com isso

Kreon:

no let's split hairs⁷⁹ **a while longer**

Kreonte:

não bora continuar com a picuinha mais um

I'd say
 you're the only one in Thebes who sees things
 this way wouldn't you

pouco
 eu diria que
 você é a única em Thebas que vê as coisas desse
 jeito você não acha

you're autonomous
 autarchic
 autodidactic
 autodomestic
 autoemphatic
 autotherapeutic
 autohistorical
 autometaphorical
 autoerotic
 and
autobeguiled⁸⁰

você é autônoma
 autárquica
 autodidática
 autodoméstica
 auto-empática
 autoterapeutica
 auto-histórica
 autometáforica
 auto-erótica
 e
 autosseduzida

⁷⁷ Algo relacionado a ὕβρις (*hýbris*)?

⁷⁸ *Fine: of superior or best quality; of high or highest grade; choice, excellent, or admirable*; possíveis traduções: fino, bom, refinado, elegante, nobre, excelente, requintado, ótimo, lindo, superior, finíssimo, etc.

⁷⁹ *Split hairs: if you say that someone is splitting hairs, you mean that they are making unnecessary distinctions between things when the differences between them are so small they are not important; to make petty distinctions; quibble*; possíveis traduções: se perder em sutilezas, fazer distinções desnecessárias, discutir detalhezinhos, bater boca à toa, discutir bobagem, fazer picuinha etc.

⁸⁰ *Beguile: to influence by trickery, flattery, etc.; mislead; delude; to take away from by cheating or deceiving (usually followed by of); to charm or divert; to pass (time) pleasantly*; possíveis traduções: seduzir, enganar, iludir, divertir, equivocar, confundir, ludibriar, tapear, etc.

λυσσῶσαν αὐτὴν οὐδ' ἐπὶ βόλον φρενῶν.
 φιλεῖ δ' ὁ θυμὸς πρόσθεν, ἥρῃσθαι κλοπεύς
 τῶν μηδὲν ὀρθῶς ἐν σκότῳ τεχνωμένων:
 495 μισῶ γὰρ μέντοι χῶταν ἐν κακοῖσι τις
 ἁλοὺς ἔπειτα τοῦτο καλλύνειν θέλη.
Ἀντιγόνη θέλεις τι μεῖζον ἢ κατακτείνειαι μ' ἐλών;
Κρέων ἐγὼ μὲν οὐδέν: τοῦτ' ἔχων ἅπαντ' ἔχω.
Ἀντιγόνη τί δῆτα μέλλεις; ὥς ἐμοὶ τῶν σῶν λόγων
 500 ἄρεστον οὐδὲν μηδ' ἄρεσθῆι ποτέ:
 οὕτω δὲ καὶ σοὶ τᾶμ' ἀφανδάνοντ' ἔφω.
 καίτοι πόθεν κλέος γ' ἂν εὐκλεέστερον
 κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφῳ
 τιθεῖσα; τοῦτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν
 505 λέγοιτ' ἂν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήῃ φόβος.
 ἀλλ' ἡ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ
 καῖεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἂ βούλεται.
Κρέων σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμεῖων ὀρεῖς.
Ἀντιγόνη ὀρεῖσι χοῦτοι, σοὶ δ' ὑπὶ λλοῦσιν στόμα.
Κρέων 510 σὺ δ' οὐκ ἐπαιδεῖ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς;
Ἀντιγόνη οὐδὲν γὰρ αἰσχρὸν τοὺς ὁμοσπλάγχθους σέβειν.
Κρέων οὐκ οὐν ὁμαίμος χῶ καταντίον θανών;
Ἀντιγόνη ὁμαίμος ἐκ μῖδός τε καὶ ταῦτοῦ πατρός.
Κρέων πῶς δῆτ' ἐκείνῳ δυσσεβὴ τιμὰς χάριν;
Ἀντιγόνη 515 οὐ μαρτυρήσει ταῦθ' ὁ κατθανὼν νέκυς.
Κρέων εἰ τοὶ σφε τιμὰς ἐξ ἴσου τῷ δυσσεβεῖ.
Ἀντιγόνη οὐ γάρ τι δοῦλος, ἀλλ' ἀδελφὸς ὦλετο.
Κρέων πορθῶν δὲ τήνδε γῆν: ὁ δ' ἀντιστάς ὕπερ.
Ἀντιγόνη ὁμῶς ὁ γ' Ἀίδης τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ.
Κρέων 520 ἀλλ' οὐχ ὁ χρηστός τῷ κακῷ λαγεῖν ἴσος.
Ἀντιγόνη τίς οἶδεν εἰ κάτωθεν εὐαγὴ τάδε;
Κρέων οὗτοι ποθ' οὐχ ἄθροός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος.
Ἀντιγόνη οὗτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.
Κρέων κάτω νυν ἐλθοῦσ', εἰ φιλητέον, φίλει
 525 κείνους: ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή.

Antigone: actually no they all think like me
 but you've **nailed their tongues to the floor⁸¹**
 Kreon: you're not ashamed
 Antigone: no shame in **honouring** one's kin
 Kreon: wasn't the other brother your kin too
 Antigone: same mother same father
 Kreon: yet you **honour** the one **disgrace⁸²** the other
 Antigone: my dead do not say so
 Kreon: the one a criminal the other a defender of our
 land
 Antigone: Death needs to have Death's laws obeyed
 Kreon: same law for good and evil patriot and traitor
 Antigone: oh who knows how these definitions work down
 there
 Kreon: enemy is always enemy alive or dead
 Antigone: I am born for love not hatred
 Kreon: **I will not be worsted by a woman⁸³**

 [enter Ismene]
 Chorus: here's Ismene
 why is she blushing
 Kreon: here's Ismene
 why is she snaking in here
 Ismene: I did the deed I share the blame
 Antigone: you did nothing you shared nothing leave my
 death alone
 Ismene: I want to **row the board⁸⁴** with you
 Antigone: save yourself
 Ismene: I'll be so lonely
 Antigone: **some think the world is made of bodies some**
think forces
I think a man know nothing but his foot when he
burns it in the hot fire⁸⁵

Antigone: na verdade não todo mundo pensa que nem eu
 mas você pregou a língua deles ao chão
 Kreonte: você não tem vergonha
 Antigone: vergonha nenhuma em honrar um parente
 Kreonte: e o outro irmão também não era seu parente
 Antigone: de mesma mãe e mesmo pai
 Kreonte: contudo você honra um e desonra o outro
 Antigone: os meus mortos não acham isso
 Kreonte: um um criminoso o outro um defensor da nossa
 terra
 Antigone: a Morte exige que Suas leis sejam obedecidas
 Kreonte: a mesma lei para o bem e o mal o patriota e o
 traidor
 Antigone: ah quem saberia dizer como essas definições
 funcionam lá embaixo
 Kreonte: o inimigo é sempre inimigo vivo ou morto
 Antigone: eu nasci para amar não odiar
 Kreonte: eu não serei inferiorizado por uma mulher

 [entra Ismene]
 Coro: eis Ismene
 por que ela está vermelha
 Kreonte: eis Ismene
 por que ela está se esgueirando até aqui
 Ismene: eu participei da façanha eu compartilho da culpa
 Antigone: você não participou de nada você não
 compartilhou de nada deixe minha
 morte em paz
 Ismene: eu quero remar o barco com você
 Antigone: salve-se
 Ismene: eu vou ficar tão sozinha
 Antigone: alguns acham que o mundo é feito de corpos
 alguns acham que de forças

⁸¹ Olhar no texto grego e ver a metáfora original.

⁸² Ver as palavras no original para *honour* e *disgrace*: τιμάω (*timáō*) e ἀτιμάω (*atimáō*)?

⁸³ Procurar esse verso no original e buscar entender o uso da palavra *worst* como um verbo.

⁸⁴ Paralelo ao que o coro diz à entrada de Kreonte no fim do párodo.

⁸⁵ Procurar se se trata de uma citação direta ou indireta de Hegel: se sim, de onde? em que contexto?

Χορός και μὴν πρὸ πυλῶν ἦδ' Ἰσμήνη,
 φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη:
 νεφέλη δ' ὀφρύων ὕπερ αἵματόεν
 ῥέθος αἰσχύνει,
 530 τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν.
Κρέων σὺ δ', ἡ κατ' οἴκους ὥς ἔχιδν' ὑφειμένη
 λήθουσά μ' ἐξέπινες, οὐδ' ἐμάνθανον
 τρέφων δὺ' ἅτα κάπαναστάσεις θρόνων,
 φέρ', εἰπέ δὴ μοι, καὶ σὺ τοῦδε τοῦ τάφου
 535 φήσεις μετασχεῖν, ἡ ἔμοιγε τὸ μὴ εἰδέναι;
Ἰσμήνη δέδρακα τοῦργον, εἵπερ ἦδ' ὁμορροθεῖ
 καὶ ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.
Ἀντιγόνη ἀλλ' οὐκ ἑάσει τοῦτό γ' ἡ δίκη σ', ἐπεὶ
 οὐτ' ἠθέλησας οὐτ' ἐγὼ κοινωσάμην.
Ἰσμήνη 540 ἀλλ' ἐν κακοῖς τοῖς σοῖσιν οὐκ αἰσχύνομαι
 ξύμπλουν ἑμαυτὴν τοῦ πάθους ποιουμένη.
Ἀντιγόνη ὦν τοῦργον, Ἀϊδης χοὶ κάτω ξυνίστορες:
 λόγοις δ' ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην.
Ἰσμήνη μήτοι, κασιγνήτη, μ' ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ
 545 θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ' ἀγνίσαι.
Ἀντιγόνη μή μοι θάνης σὺ κοινὰ μηδ' ἄ μὴ ἔτιγες
 ποιοῦ σεαυτῆς, ἀρκέσω θνήσκουσ' ἐγώ.
Ἰσμήνη καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελειμμένη φίλος;
Ἀντιγόνη Κρέοντ' ἐρώτα: τοῦδε γὰρ σὺ κηδεμών.
Ἰσμήνη 550 τί ταῦτ' ἀνιᾶς μ', οὐδὲν ὠφελουμένη;
Ἀντιγόνη ἀλγοῦσα μὲν δῆτ' εἰ γελῶ γ' ἐν σοὶ γελῶ.
Ἰσμήνη τί δῆτ' ἂν ἀλλὰ νῦν σ' ἔτ' ὠφελοῖμ' ἐγώ;
Ἀντιγόνη σῶσον σεαυτὴν: οὐ φθονῶ σ' ὑπεκφυγεῖν.
Ἰσμήνη οἴμοι τάλαίνα, κάμπλάκω τοῦ σοῦ μόρου;
Ἀντιγόνη 555 σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν.
Ἰσμήνη ἀλλ' οὐκ ἔπ' ἀρρήτοις γε τοῖς ἐμοῖς λόγοις.
Ἀντιγόνη καλῶς σὺ μὲν τοῖς, τοῖς δ' ἐγὼ δόκουν φρονεῖν.
Ἰσμήνη καὶ μὴν ἴση νῶν ἐστιν ἡ ἔξαμαρτία.
Ἀντιγόνη θάρσει: σὺ μὲν ζῆς, ἡ δ' ἐμὴ ψυχὴ πάλαι
 560 τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν.
Κρέων τὼ παῖδε φημί τώδε τὴν μὲν ἀρτίως
 ἄνουν πεφάνθαι, τὴν δ' ἄφ' οὗ τὰ πρῶτ' ἔφυ.

Ismene: quoting Hegel again
 Antigone: Hegel says I'm wrong
 Ismene: but right to be wrong
 Antigone: **no ethical consciousness**
 Ismene: **is that how he puts it**
 Antigone: so I wonder
 Ismene: let's say my unconscious
 Antigone: while remaining unconscious
 Ismene: could also know the laws of consciousness by
 Antigone: which I am
 Ismene: condemned for disobeying them, I mean
 Antigone: can a person be so completely conscious
 Ismene: of being unconscious
 Antigone: that she is guilty of her own repression
 Ismene: **is that what I'm guilty of**
 Antigone: well we all think you're a **grand** girl
 Ismene: **is this an argument**
 Antigone: I can help you suffer
 Ismene: no
 Antigone: I can give you reasons not to die
 Ismene: no
 Antigone: no

Ismene [to Kreon]: I can give you reasons not to kill her your
 own son for one
 Kreon: oh **he'll find other ruts to plough***
 [calling] you women and your beds make me sick
 GUARDS, TAKE THEM AWAY
 [exit Antigone, Ismene, Kreon]

eu acho que os homens só tomam conhecimento
 das coisas quando o próprio pé
 começa a queimar

Ismene: citando Hegel de novo
 Antigone: Hegel diz que estou errada
 Ismene: mas certa em estar errada
 Antigone: *sem consciência moral*
 Ismene: e é assim que ele fala
 Antigone: fico imaginando
 Ismene: digamos que o meu inconsciente
 Antigone: enquanto ainda inconsciente
 Ismene: pudesse também conhecer as leis da consciência
 Antigone: pelas quais sou
 Ismene: condenada por desobedecê-las, quer dizer
 Antigone: será que uma pessoa pode ser tão consciente
 Ismene: de ser inconsciente
 Antigone: que ela tem culpa da sua própria repressão
 Ismene: é realmente disso que sou culpada
 Antigone: bem todos nós te consideramos uma garota
 Ismene: grandiosa
 Antigone: e isso lá é argumento
 Ismene: eu posso te ajudar a sofrer
 Antigone: não
 Ismene: eu posso te dar motivos para não morrer
 Antigone: não

Ismene [para Kreonte]: eu posso te dar motivos para não
 matá-la o seu próprio filho por
 exemplo
 Kreonte: ah ele vai achar outros campos para arar
 [chamando] mulheres e suas camas me causam ânsia
 GUARDAS, TIREM ELAS DAQUI

[saem Antigone, Ismene, Kreonte]

⁸⁶ Olhar o original (); em inglês, *plough* já tem uma conotação sexual.

Ἰσμήνη οὐ γάρ ποτ', ὦναξ, οὐδ' ὅς ἂν βλάστη μένει
νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ' ἐξίσταται.

Κρέων 565 σοὶ γοῦν, ὅθ' εἴλου σὺν κακοῖς πράσσειν κακά.

Ἰσμήνη τί γάρ μόνη μοι τῆσδ' ἄτερ βιώσιμον;

Κρέων ἀλλ' ἦδε μέντοι μὴ λέγ': οὐ γάρ ἔστ' ἔτι.

Ἰσμήνη ἀλλὰ κτενεῖς νυμφεῖα τοῦ σαυτοῦ τέκνου;

Κρέων ἀρώσιμοι γάρ χιτῶνων εἰσὶν γῦαι.

Ἰσμήνη 570 οὐχ ὥς γ' ἐκείνῳ τῇδ' ἔτ' ἦν ἡρμοσμένα.

Κρέων κακὰς ἐγὼ γυναῖκας υἱέσι στυγῶ.

Ἀντιγόνη ὦ φίλταθ' Αἴμον, ὥς σ' ἀτιμάζει πατήρ.

Κρέων ἄγαν γε λυπεῖς καὶ σὺ καὶ τὸ σὸν λέχος.

Χορός ἦ γάρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γόνον;

Κρέων 575 Αἰδης ὁ παύσων τοῦσδε τοὺς γάμους ἔφυ.

Χορός δεδογμέν', ὥς ἔοικε, τήνδε κατθανεῖν.

Κρέων καὶ σοὶ γε κάμοι. μὴ τριβάς ἔτ', ἀλλὰ νιν

κομίζετ' εἴσω, δμῶες: ἐκ δὲ τοῦδε χρὴ

γυναῖκας εἶναι τάσδε μὴδ' ἀνειμένας.

580 φεύγουσι γάρ τοι χοὶ θρασεῖς, ὅταν πέλας

ἦδη τὸν, Αἰδην εἰσορῶσι τοῦ βίου.

[SEGUNDO ESTÁSIMO] [v. 582-625]

Χορός εὐδαιμόνες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰὼν.
οἷς γὰρ ἄν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
585 οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾷς ἐπὶ πληθὸς ἔρπον·
ὁμοιον ὥστε ποντίαις οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρήσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς,
590 κυλινδεῖ βυσσόθεν κελαινὰν θίνα καὶ
δυσάνεμοι, στόνῳ βρέμουσι δ' ἀντιπληγες ἀκταί.

ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρώμα
595 πῆματα φθιτῶν ἐπὶ πῆμασι πίπτοντ',
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένους, ἀλλ' ἐρείπει
θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσχάτας ὕπερ
600 ρίζας ὁ τέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,
κατ' αὐτὴν φοινία θεῶν τῶν νεπέτων
ἀμὰ κόνις λόγου τ' ἀνοία καὶ φρενῶν ἐρινύς.

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀνδρῶν ὑπερβασία κατὰσχοι;
τὰν οὐθ' ὕπνος αἰρεῖ ποθ' ὁ πάντ' ἀγρεύων,
οὔτε θεῶν ἄκματοι μῆνες, ἀγήρῳ δὲ χρόνῳ
610 δυνάστας κατέχεις Ὀλύμπου μαρμαρόεσσαν αἶγλαν.
τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ', οὐδὲν ἔρπει
θανάτων βιότῳ πάμπολὺ γ' ἐκτὸς ἄτας.

ἀ γὰρ δὴ πολὺπλαγκτος ἐλπὶς πολλοῖς μὲν ὄνασις ἀνδρῶν,
πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·
εἰδότες δ' οὐδὲν ἔρπει, πρὶν πυρὶ θερμῷ πόδα τις
620 προσάουση. σοφίᾳ γὰρ ἐκ τοῦ κλεινὸν ἔπος πέφανται.
τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν
τῷδ' ἔμμεν ὅτῳ φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς ἅταν·
625 πράσσει δ' ὀλιγιστον χρόνον ἐκτὸς ἄτας.

Chorus:

blessed be they whose lives do not taste of evil
but if some god shakes your house
ruin arrives
ruin does not leave
it comes tolling⁸⁷ over the generations⁸⁸
it comes rolling the black night salt up from the ocean floor
and all your thrashed coasts groan

archives of grief I see falling upon this house
death on birth birth on death there is no end to it
some god is piling them on
one last root was researching up for light in the house of Oidipous
but the bloody dust of death **hacks her down mows her down**
all the tall mad mountains of her mind

Zeus you win you always win
the whole oxygen of power
belongs to you
sleep cannot seize it time does not tire it
your Mt Olympos glows like one **white stone** around this law
nothing vast enters the lives of mortals without ruin

but of course there is hope look here comes hope
wandering in
to tickle your feet
then you notice the soles are on fire
a wise word
if evil looks good to you
some god is heading you on **the high road**⁸⁹ to ruin

Coro:

benditos sejam aqueles cujas vidas não sentem o gosto do mal
mas se algum deus abala sua casa
a ruína chega
a ruína não vai embora
ela vem cobrando de geração em geração
ela vem revolvendo o sal negro noturno direto do fundo do mar
e todos os litorais açoitados se lamuriam

acervos de lutos eu vejo caindo sobre essa casa
morte no nascimento nascimento na morte isso não tem fim
algum deus os empilha
uma última raiz procurava por um fiapo de luz na casa de Édipous
mas o pó ensanguentado de morte golpeia a raiz ceifa a raiz
todas as altas montanhas furiosas da mente dela

Zeus você vence você sempre vence
todo o oxigênio do poder
pertence a você
o sono não pode contê-lo o tempo não o cansa
seu Monte Olimpo brilha como uma joia alva perto dessa lei
nenhuma vastidão adentra a vida de mortais sem ruína

mas é claro a esperança existe vejamos lá vem ela
indo e vindo
para fazer cócegas no seu pé
aí você percebe que as solas estão em chamas
palavra sábia
se o mal lhe parece bom
algum deus está te levando pelo caminho mais certo até a ruína

⁸⁷ Toll: to collect (something) as toll; to impose a tax or toll on (a person); possíveis traduções: taxar, cobrar, exigir pedágio, etc.

⁸⁸ Punição diferida, cf. Bacelar, 2018, p. 179, 181, 183-4.

⁸⁹ The high road: "high road" refers to a higher moral ground. "Taking the high road" expression refers to one being a "class act" during a very difficult time. Those who take the high road, are demonstrating being honest, fair, and selfless while not being completely defenseless.

[TERCEIRO EPISÓDIO] [v. 626-780]

ὄδε μὴν Αἴμων, παίδων τῶν σὼν
 νέατον γέννημ'· ἄρ' ἀχνύμενος
 τάλιδος ἤκει μόρον Ἀντιγόνης,
 630 ἀπάτης λεχέων ὑπεραλγῶν;
Κρέων τάχ' εἰσόμεσθα μάντεων ὑπέρτερον.
 ὦ παῖ, τελείαν ψῆφον ἄρα μὴ κλύων
 τῆς μελλονύμφου πατρὶ λυσσαίνων πάρεϊ;
 ἢ σοὶ μὲν ἡμεῖς πανταχῇ, δρῶντες φίλοι;
Αἴμων 635 πάτερ, σὸς εἰμι, καὶ σὺ μοι γνώμας ἔχων
 χρηστὰς ἀπορροῖς, αἷς ἔγωγ' ἐφέπομαι.
 ἐμοὶ γὰρ οὐδεὶς ἀξιώσεται γάμος
 μεῖζον φέρεσθαι σοῦ καλῶς ἡγουμένου.
Κρέων οὕτω γάρ, ὦ παῖ, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν,
 640 γνώμης πατρώας πάντ' ὀπισθεν ἐστάναι.
 τοῦτου γὰρ οὐνεκ' ἄνδρες εὐχονται γονάει
 κατηκόους φύσαντες ἐν δόμοις ἔχειν,
 ὥς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνονται κακοῖς
 καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου πατρὶ.
 645 ὅστις δ' ἄνωφ' ἄλγιστα φιλῶν τέκνα,
 τί τόνδ' ἂν εἴποις ἄλλο πλὴν αὐτῷ πόνους
 φύσαι, πολὺν δὲ τοῖσιν ἐχθροῖσιν γέλων;
 μὴ νῦν ποτ', ὦ παῖ, τὰς φρένας ὑφ' ἡδονῆς
 γυναικὸς οὐνεκ' ἐκβάλλης, εἰδὼς ὅτι
 650 ψυχρὸν παραγκάλισμα τοῦτο γίγνεται,
 γυνὴ κακὴ ξύνευρος ἐν δόμοις. τί γὰρ
 γένοιτ' ἂν ἔλκος μεῖζον ἢ φίλος κακός;
 ἀλλὰ πτύσας ὥσεϊ τε δυσμενῇ μέθες
 τὴν παῖδ' ἐν Αἰδοῦ τήνδε νυμφεύειν τινί.
 655 ἔπει γὰρ αὐτὴν εἶλον ἐμφανὸς ἐγὼ
 πόλεως ἀπιστήσασαν ἐκ πάσης μόνην,
 ψευδῇ γ' ἐμαυτὸν οὐ καταστήσω πόλει,
 ἀλλὰ κτενῶ. πρὸς ταῦτ' ἐφρυμνείτω Δία
 ξύναιμον. εἰ γὰρ διὰ γ' ἐγγενὴ φύσει
 660 ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἔξω γένους
 ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ' ἀνὴρ
 χρηστός, φανεῖται κὰν πόλει δίκαιος ὢν.
 ὅστις δ' ὑπερβάς ἢ νόμους βιάζεται
 ἢ τοῦπιτάσσειν τοῖς κρατύνουσιν νοεῖ,

oh here's Haimon
 here's Haimon **in pain and rage**
 cheated of his future bride

[enter Haimon]

Kreon: in a rage about your future bride
 or are we still friends
 Haimon: father, I'm yours
 Kreon: good attitude, son
 good heart in your chest
 I need you like that
we hold the same friends damage the same
enemies
 some children are useless
 some are just trouble
 and who would disagree
 this makes people *laugh at the father*
 a fact of life I'll say to you now I'll say it one time
 when you lay yourself under a pleasure female
 you take an open wound into your house and
 your life
spit her out
 let her snake her way down and seduce some
 boy in hell
 you know she disobeyed me
alone out of all the city
 I will not be made a liar
 I'll kill her
 let her **call on** Zeus and blood and kinship who
 cares
 should I **nourish** disorder within my own family
 no I should not
 my public is watching

Haimon: father, **the gods grow minds in men**
 as the most precious **equipment** they have
 yet I could not would not do not know how to
 say you are wrong

ah eis Heimon
 eis Heimon sofrido e furioso
 usurpado de sua futura esposa

[entra Heimon]

Kreon: furioso por causa de sua futura esposa
 ou ainda somos amigos
 Heimon: pai, eu sou seu
 Kreon: bela atitude, filho
 belo coração em seu peito
 preciso de você desse jeito
 abraçamos os mesmos amigos prejudicamos os
 mesmos inimigos
 algumas crianças são inúteis
 outras só trazem problema
 e quem discordaria disso
 isso faz com que as pessoas *riam do pai*
 uma verdade da vida eu vou te contar agora vou
 dizer uma vez só
 quando você se põe de baixo de uma fêmea
 prazerosa
 você fica com uma ferida aberta na sua casa e na
 sua vida
 livre-se dela
 deixe que ela siga seu caminho de cobra e seduza
 outro garoto no inferno
 você sabe que ela me desobedeceu
 só ela dentre todos na cidade
 não me farão de mentiroso
 eu vou matá-la
 deixe que ela invoque Zeus e sangue e parentesco
 quem liga
 será que eu devo nutrir desordem dentro da
 minha própria família não de maneira
 alguma
 meu público está assistindo
 pai, os deuses regam as mentes dos homens
 já que é o equipamento mais precioso que eles
 têm
 contudo eu não poderia não saberia não sei como

665 οὐκ ἔστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ἐμοῦ τυχεῖν.
 ἀλλ' ὃν πόλις στήσειε τοῦδε χρὴ κλύειν
 καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία.
 καὶ τοῦτον ἂν τὸν ἄνδρα θαρσοίην ἐγὼ
 καλῶς μὲν ἄρχειν, εὖ δ' ἂν ἄρχεσθαι θέλαιν,
 670 δορός τ' ἂν ἐν χειμῶνι προστεταγμένον
 μένειν δίκαιον ἀγαθὸν παραστάτην.
 ἀναρχίας δὲ μεῖζον οὐκ ἔστιν κακόν.
 αὕτη πόλεις ὄλλουσιν, ἡδ' ἀναστάτους
 οἴκους τίθησιν, ἥδε συμμάχου δορός
 675 τροπᾶς καταρρήγνυσι: τῶν δ' ὀρθομένων
 σφῆζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία.
 οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,
 κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἴσησιν.
 κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκτεσεῖν,
 680 κοῦκ ἂν γυναικῶν ἴσσοιεν καλοῖμεθ' ἂν.
Χορός ἡμῖν μὲν, εἰ μὴ τῷ χρόνῳ κεκλήμεθα,
 λέγειν φρονούντως ὧν λέγεις δοκεῖς περὶ.
Αἴμων πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας,
 πάντων ὅς' ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον.
 685 ἐγὼ δ' ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,
 οὔτ' ἂν δυνάμην μῆτ' ἐπισταίμην λέγειν.
 γένοιτο μεντὰν χατέρῳ καλῶς ἔχον.
 σοῦ δ' οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα
 λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει.
 690 τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινόν, ἀνδρὶ δημότῃ
 λόγοις τοιούτοις, οἷς σὺ μὴ τέρψει κλύων:
 ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότου τάδε,
 τὴν παῖδα ταύτην οἷ', ὀδύρεται πόλις,
 πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιώτατη
 695 κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει.
 ἥτις τὸν αὐτῆς αὐτάδελφον ἐν φοναῖς
 πεπτῶτ' ἄθαπτον μῆθ' ὑπ' ὠμηστῶν κυνῶν
 εἶας ὀλέσθαι μῆθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος.
 οὐχ ἡδε χρυσοῦς ἄξια τιμῆς λαχεῖν;
 700 τοιάδ' ἐρεμνὴ σῖγ' ἐπέρχεται φάτις.

it may be
 some other way
 I don't know
 might turn out
 I delete this line
 I am your defender
 I'm yours
 I keep watch
 no one says or does or disparages any of, why
 your dread eye your displeasure no
 one
 yet I hear
 there is talk
 there are shadows
 this girl
 here I posit a lacuna
 this girl does not deserve to die the town is sad
 most glorious of deeds most
 terrible⁹⁰ of deaths (they say) she only chose
 to keep her brother's body from raw dogs
 and eating birds this sort of talk
 I don't know
 night's coming
 oh father
 when you ride uphill
 got to shift your weight
 pedal to pedal
 side to side
 ride the rhythm
 don't hoard your own custom don't
 haul old anger up⁹¹ over
 your tongue and your mind
 they go blind
 trees bend
 ships loosen the rigging⁹²
 no single human being has perfect
 knowledge

dizer que você está errado
 pode ser
 de um outro jeito
 eu não sei
 talvez acabe sendo
 apaga esse verso
 eu sou seu defensor
 eu sou seu
 eu me mantenho vigilante
 ninguém diz ou faz ou menospreza nenhum de,
 por que seu olhar de medo seu
 desagrado ninguém
 contudo eu ouço
 tem conversa rolando
 têm sombras
 essa garota
 aqui eu disponho uma lacuna
 essa garota não merece morrer a cidade está triste
 o mais glorioso dos feitos a mais
 impressionante das mortes (eles que dizem) ela
 só quis
 manter o corpo do irmão longe dos cães
 e dos pássaros esse tipo de conversa
 eu não sei
 a noite chega
 ah meu pai
 quando você sobe o morro
 precisa equilibrar seu peso
 pedal a pedal
 lado a lado
 pedale o ritmo
 não acumule suas próprias tradições
 não se enfureça por causa da
 sua língua e da sua mente
 eles ficam cegos
 árvores se curvam
 barcos afrouxam o aparelho

⁹⁰ Δεινός (*deinós*) novamente?

⁹¹ Imperativo?

⁹² Até que ponto esse verso é compreensível ao falante nativo de língua inglesa como o seria em português (“barcos afrouxam o aparelho”)?

ἐμοὶ δὲ σοῦ πρᾶσσοντος εὐτυχῶς, πάτερ,
οὐκ ἔστιν οὐδὲν κτῆμα τιμιώτερον,
τί γάρ πατρός θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις
ἄγαλμα μείζον, ἢ τί πρὸς παίδων πατρί;
705 μὴ νυν ἐν ἥθους μούνον ἐν σαυτῷ φόρει,
ὥς φῆς σύ, κούδεν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν.
ὅστις γάρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,
ἢ γλώσσαν, ἢν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχὴν ἔχειν,
οὗτοι διαπυχθέντες ὤφθησαν κενοί.
710 ἀλλ' ἄνδρα, κεῖ τις ἢ σοφός, τὸ μανθάνειν
πόλλ', αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.
ὀρθῶς παρὰ βεῖθοισι χειμάρροις ὅσα
δένδρων ὑπεῖκει, κλώνας ὥς ἐκσφύεται,
τὰ δ' ἄντιτεινοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται.
715 αὐτὼς δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατὴ πόδα
τεῖνας ὑπεῖκει μηδὲν, ὑπτίοις κάτω
στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται.
ἀλλ' εἴκε καὶ θυμῷ μετὰστασιν δίδου.
γνώμη γὰρ εἴ τις κάπ' ἐμοῦ νεωτέρου
720 πρόσεστι, φήμ' ἔγωγε πρεσβεύειν πολὺ
φῦναι τὸν ἄνδρα πάντ' ἐπιστήμης πλέων:
εἰ δ' οὖν, φιλεῖ γὰρ τοῦτο μὴ ταῦτη ρέπειν,
καὶ τῶν λεγόντων εὖ καλὸν τὸ μανθάνειν.
Χορός ἄναξ, σέ τ' εἰκός, εἴ τι καίριον λέγει,
725 μαθεῖν, σέ τ' αὐτὸ τοῦδ': εὖ γὰρ εἴρηται διπλῇ.
Κρέων οἱ τηλικοῖδε καὶ διδασκόμεσθα δὴ
φρονεῖν ὑπ' ἄνδρὸς τηλικούδε τὴν φύσιν;
Αἴμων μηδὲν τὸ μὴ δίκαιον: εἰ δ' ἐγὼ νέος,
οὐ τὸν χρόνον χρὴ μάλλον ἢ τὰργα σκοπεῖν.
Κρέων 730 ἔργον γὰρ ἔστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν;
Αἴμων οὐδ' ἂν κελεύσαιμ', εὐσεβεῖν εἰς τοὺς κακοὺς.
Κρέων οὐχ ἦδε γὰρ τοιᾶδ' ἐπεὶ ληπτὰ νόσφ;
Αἴμων οὐ φησι Θήβης τῆσδ' ὀμόπτολις λεώς.
Κρέων πόλις γὰρ ἡμῖν ἄμε χρὴ τάσσειν ἐρεῖ;
Αἴμων 735 ὀρθῶς τὸδ' ὥς εἴρηκας ὥς ἄγαν νέος;
Κρέων ἄλλω γὰρ ἢ 'μοὶ χρὴ με τῆσδ' ἄρχειν χθονός;

Chorus: I like a good argument
marrow versus marrow⁹³
you two could learn from each other

Kreon: me at my age go to school and get wisdom from
this stripling⁹⁴

Haimon: you would learn nothing unjust⁹⁵

Kreon: nothing unjust to honour anarchy

Haimon: I do not honour anarchy

Kreon: is the girl not tainted with the malady

Haimon: Thebes says otherwise

Kreon: shall Thebes prescribe to me how I should rule

Haimon: listen to yourself you sound like a boy dictator

Kreon: whom else should the government depend on

Haimon: no city belongs to a single man

Kreon: surely a city belongs to its ruler

Haimon: why not find a desert and rule all alone

Kreon [to the Chorus]: this fellow it seems is the woman's toy

Haimon: if you are the woman
it's you I care for

Kreon: O shameless thou utter miscreant
to prosecute thine own father

Haimon: yes for I see you doing wrong

Kreon: wrong to respect mine own prerogatives

Haimon: you don't respect you trample on the
prerogatives of te gods

Kreon: O polluted O dastard nature O subject to a
woman

Haimon: but not subject to injustice

Kreon: all thy words plead for her

nenhum ser humano tem perfeita
sabedoria

Coro: gosto de bons argumentos
medula contra medula
você dois poderiam aprender um com o outro

Kreon: eu na minha idade ir para a escolha e aprender
com esse menino

Heimon: você não aprenderia nada injusto

Kreon: nada injusto para honrar anarquia

Heimon: eu não honro anarquia

Kreon: e ela a garota não foi corrompida pela mazela

Heimon: Thebas diz que não

Kreon: é Thebas então que deve estipular como eu devo
governar

Heimon: escute a si mesmo você soa como um garoto
ditador

Kreon: de quem mais o governo deveria depender

Heimon: cidade nenhuma pertence a um homem só

Kreon: com certeza uma cidade pertence ao seu
governante

Heimon: por que então não procurar um deserto e
governar sozinho

Kreon [para o Coro]: esse rapaz pelo que parece é um
brinquedinho de mulher

Heimon: se você for a mulher
é com você que eu me importo

Kreon: Ó despuadorado torna-te um absoluto patife
ao inculpar teu próprio pai

Heimon: sim pois eu te vejo fazendo o mal

Kreon: mal em respeitar minhas próprias prerrogativas

Heimon: você não respeita você pisa nas prerrogativas dos
deuses

Kreon: Ó maculado Ó natureza infame Ó subordinando
de mulher

Heimon: mas não subordinado da injustiça

⁹³ Referência os laços sanguíneos entre os dois, talvez.

⁹⁴ *Stripling*: moço, rapaz, jovem — mas pejorativo, como “pirralho”?

⁹⁵ No original, ἀδίκαιος (*adikaios*)?

Αἴμων πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἥτις ἀνδρός ἐσθ' ἐνός.
Κρέων οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται;
Αἴμων καλῶς γ' ἐρήμης ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.
Κρέων 740 ὅδ', ὡς εἴκει, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ.
Αἴμων εἴπερ γυνὴ σὺ. σοὺ γὰρ οὖν προκίδομαι.
Κρέων ὦ παγκάκιστε, διὰ δίκης ἰὼν πατρί;
Αἴμων οὐ γὰρ δίκαιά σ' ἐξαμαρτάνονθ' ὀρώ.
Κρέων ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;
Αἴμων 745 οὐ γὰρ σέβεις τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν.
Κρέων ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον.
Αἴμων οὐ τὰν ἔλοις ἦσσω γε τῶν αἰσχροῶν ἐμέ.
Κρέων ὁ γοῦν λόγος σοι πᾶς ὑπὲρ κείνης ὅδε.
Αἴμων καὶ σοὺ γε κάμοῦ, καὶ θεῶν τῶν νερτέρων.
Κρέων 750 ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἐπὶ ζῶσαν γαμεῖς.
Αἴμων ἦ δ' οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινα.
Κρέων ἦ κάπαυελῶν ὦδ' ἐπεξέρχει θρασύς;
Αἴμων τίς δ' ἔστ' ἀπειλὴ πρὸς κενὰς γνώμας λέγειν;
Κρέων κλαίων φρενώσεις, ὦν φρενῶν αὐτὸς κενός.
Αἴμων 755 εἰ μὴ πατὴρ ἦσθ', εἶπον ἂν σ' οὐκ εὖ φρονεῖν.
Κρέων γυναικὸς ὦν δούλευμα μὴ κώτιλλέ με.
Αἴμων βούλει λέγειν τι καὶ λέγων μηδὲν κλύειν;
Κρέων ἄληθες; ἀλλ' οὐ τόνδ' Ὀλυμπον, ἴσθ' ὅτι,
χαίρων ἐπὶ ψόγοις δενάσεις ἐμέ.
760 ἄγαγε τὸ μῖσος ὡς κατ' ὄμματ' αὐτίκα
παρόντι θνήσκει πλησία τῷ νυμφίῳ.
Αἴμων οὐ δῆτ' ἐμοιγε, τοῦτο μὴ δόξης ποτέ,
οὔθ' ἦδ' ὀλεῖται πλησία, σὺ τ' οὐδαμὰ
τοῦμὸν προσόψει κρᾶτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ὀρών,
765 ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνει συνών.
Χορός ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκεν ἐξ ὀργῆς ταχύς:
νοῦς δ' ἐστὶ τηλικούτος ἀλγήσας βαρύς.
Κρέων δράτω: φρονεῖτω μεῖζον ἢ κατ' ἀνδρ' ἰών:
τῷ δ' οὖν κόρα τῷδ' οὐκ ἀπαλλάξει μόρου.
Χορός 770 ἄμφω γὰρ αὐτῷ καὶ κατακτείνει νοεῖς;
Κρέων οὐ τήν γε μὴ θιγοῦσαν: εὖ γὰρ οὖν λέγεις.
Χορός μόρῳ δὲ ποίῳ καὶ σφε βουλευεῖ κτανεῖν;
Κρέων ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἂν ἦ βροτῶν στίβος
κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι,
775 φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθεῖς,
ὅπως μίασμα πᾶσ' ὑπεκφύγῃ πόλις.

Haimon: and for you and me and the gods below
Kreon: **thou canst never marry her this side the grave**
Haimon: then she'll die and take another with her
Kreon: **doth thy boldness push thee even to threats**
Haimon: threats what threats
Kreon: **thou shalt rue the day of thy witless teaching**
Haimon: if you weren't my father I'd say you were mad
Kreon: **thou woman's chattel seek not to tickle me**
Haimon: you talk and talk and never listen
Kreon: **sayest thou so, well now well now I say**
thou shalt revile me to thy cost
fetch out the loathed creature
let her die hard against her bridegroom now this
very instant before his eyes
Haimon: never
[exit Haimon]
Chorus: well he's gone
in anger and pain
Kreon: let him go
Big Man
I have deaths to do
both girls
Kreon: no just the loud one
Chorus: how
Kreon: I'll find her a desert
in the neighbourhood
I'll bury her alive
with a bit of food
sacred closet, terrible leisure
no doubt the god of death will save her life
[exit Kreon]

Kreon: todas as tuas palavras advogam por ela
Heimon: e por você e por mim e pelos deuses lá embaixo
Kreon: nunca poderás casar-te com ela deste lado do
túmulo
Heimon: então ela vai morrer e vai levar outra pessoa com
ela
Kreon: então tua audácia imputa-te até mesmo a
ameaças
Heimon: ameaças que ameaças
Kreon: lastimarás o dia do teu obtuso ensino
Heimon: se você não fosse meu pai eu diria que está louco
Kreon: os vinténs de tua mulher não almejam fazer-me
cócegas
Heimon: você fala e fala e nunca ouve
Kreon: assim dizes, pois bem agora pois bem agora digo
eu
tu me causarás injúrias a teu próprio custo
buscai a odiosa criatura
deixai que ela demore a morrer na frente do seu
noivo agora nesse mesmo instante em frente aos
seus olhos
nunca
Heimon:
[sai Heimon]
Coro: bom ele foi embora
sofrido e furioso
Kreon: deixe ele ir
Grande Homem
eu tenho mortes para cuidar
ambas as garotas
Kreon: não só a barulhenta
Coro: como
Kreon: vou achar um deserto para ela
na vizinhança mesmo
vou enterrá-la viva
com um pouco de comida
câmara sagrada, terrível passatempo
sem dúvida o deus da morte vai salvar a vida dela
[sai Kreonte]

κάκει τὸν Ἄιδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν,
αἰτουμένη που τεύξεται τὸ μὴ θανεῖν,
ἢ γνώσεται γοῦν ἀλλὰ τῆνικαῦθ' ὅτι
780 πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἄιδου σέβειν.

[TERCEIRO ESTÁSIMO] [v. 781-800]

Χορός Ἔρως ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,
785 φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς:
καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδείς
790 οὐθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων. ὁ δ' ἔχων μέμνηεν.

σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λῶβα,
σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταραξᾶς:
795 νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων ἱμερος εὐλέκτρον
νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
800 θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεός, Ἀφροδίτα.

Chorus:

Eros, no one can fight you
Eros, you **clamp down on**⁹⁶ every living thing
on girls' cheeks on oceans on **wild fields**
not even an immortal can evade you
certainly not a creature of the day
why
they go mad
you change the levels of a person's mind
this Haimon crisis⁹⁷ is **all your doing**⁹⁸
you **shook** his blood
you **glow**⁹⁹ on girls' eyelids
who cares about the laws **of the land**¹⁰⁰
Aphrodite, you play with us you
play
deeply¹⁰¹

Coro:

Eros, ninguém pode lutar contra você
Eros, você restringe qualquer coisa que se mova
bochechas de meninas mares mata selvagem
nem mesmo um imortal lhe escapa
nem mesmo criaturas de um só dia sem dúvida
por que
eles vão à loucura
você desnivela as mentes das pessoas
essa crise chamada Heimón é sua culpa
você fez o sangue dele ferver
você arde nas pálpebras de meninas
quem liga para as leis terrenas
Afrodite, você brinca com a gente
brinca
bem fundo

⁹⁶ *To clamp down on: to impose or increase controls on*; possíveis traduções: “conter”, “restringir”, “reprimir”, “regular”, “colocar/botar pressão”, “impor”, “controlar”, “limitar”, “delimitar”, “circunscrever”, “coibir”, “dominar”, “reter”, “refrear”, “obrigar”, “compelir”, “suprimir”, “reprimir”, “subjugar”, “por fim a”, “apertar as rédeas”, “ter na palma da mão”, “serrar de cima” etc.

⁹⁷ Aqui, a autora deixa claro que o coro se refere diretamente ao que acabara de acontecer entre Heimón e Kreonte, dizendo que ele agiu da forma que agiu pois estava sob o julgo de Eros, deus do amor/paixão/desejo. Na *Antígone* de Sófocles, não fica explícito e o coro ainda salienta a “querela consanguínea” (entre pai e filho).

⁹⁸ Traduzir por “sua culpa” talvez seja muito forte.

⁹⁹ Por ter traduzido *shake* por “ferver”, me pareceu interessante traduzir *glow* por “arder”.

¹⁰⁰ “Terrenas”, “mundanas” etc.?

¹⁰¹ Talvez fosse interessante transmitir algo com conotação sexual, porém não tão descarado: “(bem) fundo”, “(bem) forte”, “íntima/intimamente”, “profunda(mente)”, “intensa(mente)” etc.

[QUARTO EPISÓDIO] [v. 801-943]

νῦν δ' ἤδη 'γὼ καὶ τὸς θεσμῶν
 ἔξω φέρομαι τὰδ' ὁρῶν ἴσχειν δ'
 οὐκέτι πηγὰς δύναιμι δάκρυ
 τὸν παγκοίτην ὅθ' ὁρῶ θάλαμον
 805 τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν.
Ἀντιγόνη ὁρᾷτ' ἐμ', ὃ γὰρ πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν
 στείχουσιν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,
 810 κοῦποτ' αὐθις. ἀλλὰ μ' ὁ παγκοίτας Ἴδιδας ζῶσαν ἄγει
 τὰν Ἀχέροντος
 ἀκτάν, οὐθ' ὑμεναίων ἐγκληρον, οὐτ' ἐπινύμφειός
 815 πῶ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.
Χορός οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'
 ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῖθος νεκῶν,
 οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις
 820 οὔτε ξιφέων ἐπιχειρα λαχοῦσ',
 ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνῃ δὴ
 θνητῶν Ἰδιδην καταβήσει.
Ἀντιγόνη ἤκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι τὰν Φρυγίαν ξέναν
 825 Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς
 πετραία βλάστα δάμασεν, καὶ νιν ὄμβροι τακομέναν,
 ὡς φάτις ἀνδρῶν,
 830 χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις
 δειράδας: ἧ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.
Χορός ἀλλὰ θεὸς τοι καὶ θεογεννῆς,
 835 ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.
 καίτοι φθιμένη μέγα κακοῦσαι
 τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν.
 ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν.
Ἀντιγόνη οἶμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς θεῶν πατρώων.
 840 οὐκ οἰχομένην ὑβρίζεις, ἀλλ' ἐπίφαντον;
 ὦ πόλις, ὦ πόλεως πολυκτῆμονες ἄνδρες:
 ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι
 845 Θήβας τ' εὐαρμάτου ἄλσος, ἔμπας ξυμμάρτυρας ὕμιν ἐπικτῶμαι,
 οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἷσις νόμοις

[enter Antigone]

Chorus: I can no longer restrain the stream of tears
 when I see Antigone here passing
 to the room where we all
 go in the end

Antigone: Hegel says people want to see their lives on stage
 look at me
 people
 I go my last road
 I see my last light
 look
 Death who gathers all of us into his old bent
 arms in the end
 is gathering me
 but I am still alive
 no wedding
 no wedding song
 no wedding chamber¹⁰²
 yet I shall lie in the bed of the river of Death
 while I am still alive

Chorus: yes but won't you win glory
 won't you be praised
 it's not as if you're dying of disease of war
 you chose to live autonomous
 and so you die
 the only one of mortals to go down to Death
 alive

Antigone: are you mockers of me
 you grabbing old men
 are you laughers at me¹⁰³
 though I'm not yet gone

[entra Antígone]

Coro: não consigo mais conter a corrente de lágrimas
 quando vejo a Antígone aqui indo em direção
 ao quarto aonde todos nós
 vamos no fim

Antígone: Hegel diz que as pessoas querem ver suas vidas
 no palco
 olha só para mim
 gente
 eu sigo minha última estrada
 eu vejo minha última luz
 olha
 a Morte que no fim acolhe a todos nós nos seus
 braços curvados
 está me acolhendo
 mas ainda estou viva
 sem casamento
 sem canto nupcial
 sem núpcias
 contudo ainda assim me deitarei na cama do rio
 da Morte
 enquanto ainda estou viva

Coro: sim mas isso vai te render glórias não é
 você vai ser louvada não é
 não é como se você estivesse morrendo da doença
 da guerra
 você escolheu viver autônoma
 e assim você morre
 a única dentre os mortais e descer à Morte viva

Antígone: vocês estão me zoando é
 seus velhos tarados
 vocês estão rindo de mim é
 mesmo que eu ainda não tenha ido

¹⁰² Em inglês, repetição da palavra *wedding*; em grego, a mesma coisa?

¹⁰³ Ela não pergunta *why are you mocking me* e *why are you laughing at me* — então melhor não traduzir por verbos. Focar nos substantivos (Kreonte gosta de substantivos — teria algo a ver?); ver no original se se trata de participípios.

πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταίνιου:
850 ἰὼ δύστανος, βροτοῖς οὔτε νεκροῖς κυροῦσα
μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.

Χορός προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον
855 προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ:
πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον.

Ἀντιγόνη ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμνας,
πατρὸς τριπόλιστον οἶκτον τοῦ τε πρόπαντος
860 ἀμετέρου πότμου κλεινοῖς λαβδακίδαισιν.
ἰὼ ματρῶαι λέκτρων

865 ἄται κοιμήματά τ' αὐτογέννητ' ἐμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός,
οἶων ἐγὼ ποθ' ἅ ταλαίφρων ἔφυν:
πρὸς οὓς ἄραϊος ἄγαμος ἄδ' ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.
870 ἰὼ δυσπότημων κασιγνήτε γάμων κυρήσας,
θανῶν ἔτ' οὔσαν κατήναρές με.

Χορός σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτ' κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει:
875 σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Ἀντιγόνη ἄκλαντος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ἄγομαι
τὰν πυμάταν ὁδόν. οὐκέτι μοι τόδε
λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα
880 θέμις ὅρᾱν ταλαίνα.

τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει.

Κρέων ἄρ' ἴστ', ἀοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν
ὥς οὐδ' ἂν εἰς παύσαιτ' ἂν, εἰ χρεῖη λέγειν;

885 οὐκ ἄξεθ' ὥς τάχιστα; καὶ κατηρεφεῖ
τύμβῳ περιπτύξαντες, ὥς εἴρηκ' ἐγὼ,
ἄφετε μόνην ἔρημον, εἴτε χρῆ θανεῖν
εἴτ' ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγη:
ἡμεῖς γὰρ ἀγνοῖ τοῦτι τήνδε τὴν κόρην

O spring of the rivers of Thebes

O reaches of the plains of Thebes

bear me witness

no one shed a tear for me

as I went to my strange new grave

for I'm a strange new kind of inbetween thing
aren't I

not at home with the dead nor with the living

Chorus:

you're clumsy¹⁰⁴ it's true¹⁰⁵

clumsy as your father

remember how Brecht had you do the whole
play with a door strapped to your back

Coro:

Ó nascentes dos rios de Thebas

Ó campos das planícies de Thebas

tenham-me como testemunha

ninguém derramou uma lágrima por mim

enquanto eu me dirigia ao meu estranho novo
túmulo

pois eu sou um estranho novo tipo de coisa meio-
termo não é mesmo
sem estar em casa com os mortos nem com os
vivos

Antigone:

oh I don't want to talk about him

or him

or him

all that plowing in the dark

I go to them now

one final intersection¹⁰⁶

O my brother you have dispoiled¹⁰⁷ me

Antígone:

ah quero falar dele ele não

ele também não

e com certeza ele nunca

ficar arando tudo isso no escuro

eu vou até eles agora

uma última encruzilhada

Ó irmão meu você me defraudou

Chorus:

you dispoiled yourself

piety is nice but authority is authority

why must you always make your own laws

Coro:

você defraudou a si mesma

piedade é legal mas autoridade é autoridade

por que você sempre tem de fazer suas próprias
leis

Antigone:

unwept

unwed

unloved¹⁰⁸

I go

Antígone:

semchorar

semcasar

semseramada

eu me vou

¹⁰⁴ *Chumsy*; opções de tradução: desajeitada, destrambelhada, sem jeito, desastrada etc.

¹⁰⁵ Ordem sintática dessa expressão: é mais comum e utilizado falar *it's true* no fim da frase como o é em português falar “é verdade” no início? Conferir *corpus*.

¹⁰⁶ Essa palavra aparece antes; opções de tradução: intersecção, cruzamento (me parece remeter a Édipo, talvez), encruzilhada etc.

¹⁰⁷ Seria *dispoiled* no original? Se sim, *dispoil*: *to strip of possessions, things of value, etc.; rob; plunder; pillage*; opções de tradução: despojar, espoliar, roubar, pilhar, saquear, furtar, assaltar, defraudar, usurpar, desapossar, desempossar, desapropriar, expropriar etc.

¹⁰⁸ Novamente uso de palavras com o prefixo um-. Procurar todas as ocorrências e tentar uniformizá-las.

890 μετοικίας δ' οὖν τῆς ἄνω στερήσεται.
Ἀντιγόνη ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἰκησις ἀείφουρος, οἷ πορευόμεαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων:
895 ὦν λιοισθία 'γὼ καὶ κάκιστα διῆ μακρῶ
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξῆκιν βίου.
ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω
φίλη μὲν ἦξιν πατρί, προσφιλὴς δὲ σοί,
μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα:
900 ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὕμᾱς ἐγὼ
ἔλουσα κάκῳσμησα κάπτυμβίους
χοᾶς ἔδωκα. νῦν δὲ Πολύνεικες, τὸ σὸν
δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνυμαι.
καίτοι σ' ἐγὼ 'τίμησα τοῖς φρονοῦσιν εὖ.
905 οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἄν, εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν,
οὐτ' εἰ πόσις μοι καθανὼν ἐτήκετο,
βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
τίνος νόμου διῆ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἂν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν,
910 καὶ παῖς ἅπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον,
μητρός δ' ἐν Αἰδου καὶ πατρός κεκευθότιν
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
τοιῷδε μέντοι σ' ἐκπρωτιμήσας' ἐγὼ
νόμῳ Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν
915 καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὦ κασίγνητον κάρα.
καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβὼν
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,
ἀλλ' ὥδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἡ δύσμορος
920 ζῶσ' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς.
ποῖαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;
τί χρὴ με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἐπι
βλέπειν; τίν' αὐδ' ἀν' ἑυμμάχων; ἐπεὶ γε διῆ
τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ', ἐκτησάμην.
925 ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά,
παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες:

[enter Kreon]

Kreon: take her

we are clean of this girl¹⁰⁹

Antigone:

O tomb

O bridal chamber

O house in the ground forever

I was an organized person and this is my reward

I organized your deaths, my dear ones

all of you father mother brother when you died

you ask would I have done it for a husband or a child

my answer is no I would not

a husband or a child can be replaced

but who can grow me a new brother

is this a weird argument¹¹⁰

Kreon thought so

but I don't know the words go wrong they call

my piety impiety

I'm alone on my insides

I died long ago

who suffers more

I wonder who suffers more

Chorus:

your soul is blowing apart

Kreon:

get a move on

Antigone:

next word

is death

Kreon:

DEATH

Antigone:

O Thebes

O gods

[entra Kreonte]

Kreonte: levem ela

estamos livres dessa garota

Antígone:

Ó tumba

Ó quarto de núpcias

Ó eterna casa subterrânea

eu fui uma pessoa organizada e essa é minha recompensa

eu organizei a morte de vocês, meus queridos
vocês me perguntam se eu teria feito isso por um marido ou um filho

minha resposta é não não teria feito

um marido ou um filho pode ser substituído

mas quem poderia me cultivar um novo irmão

será que esse argumento é estranho

Kreonte achou que sim

mas não tenho certeza as palavras saem errado
eles chamam minha piedade de impiedade

estou sozinha dentro de mim

eu morri já faz tempo

quem sofre mais

eu imagino quem sofre mais

Coro:

sua alma está explodindo

Kreonte:

anda logo

Antígone:

próxima palavra

é morte

Kreonte:

MORTE

Antígone:

Ó Thebas

Ó deuses

¹⁰⁹ Decidir se sempre traduzir por “menina” ou “garota”.

¹¹⁰ (2ª VERSÃO)

εἰ δ' οἷδ' ἁμαρτάνουσι, μὴ πλείω κακὰ
πάθοιεν ἢ καὶ δρωσιν ἐκδίκως ἐμέ.

Χορός ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ

930 ψυχῆς ῥίπαι τήνδε γ' ἔχουσιν.

Κρέων τοιγὰρ τούτων τοῖσιν ἄγουσιν

κλαῦμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.

Ἀντιγόνη οἴμοι, θανάτου τοῦτ' ἐγγυτάτω

τοῦπος ἀφίκεται.

Χορός 935 θαρσεῖν οὐδὲν παραμυθοῦμαι

μὴ οὐ τάδε ταῦτη κατακυροῦσθαι.

Ἀντιγόνη ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῶν

καὶ θεοὶ προγενεῖς,

ἄγομαι δὴ κοῦκέτι μέλλω.

940 λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαι

τὴν βασιλειδᾶν μούνην λοιπὴν,

οἷα πρὸς οἷων ἀνδρῶν πάσχω,

τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα.

O look

I go

I'm the last one left in a line of kings

I was caught

in an act of perfect piety

[exit Antigone]

Ólha só

eu me vou

sou a única que restou em uma linhagem de reis

fui pega

em um ato de perfeita piedade

[sai Antígone]

[QUARTO ESTÁSIMO] [v. 944-87]

Χορός ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
945 ἀλλάξει δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·
κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη·
καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,
950 καὶ Ζηνὸς ταμιεύσκε γονῶς χρυσορύτους.
ἀλλ' ἅ μοιριδία τις δύναισι δεινά·
οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκυποι
κελαινὰ νᾶες ἐκφύγοιεν.

ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἥδωνων βασιλεὺς, κερτομίσις ὀργαῖς
ἐκ Διονύσου πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ.
οὔτω τὰς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
960 ἀνθηρόν τε μένος. κείνος ἐπέγνω μανίας
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίσις γλώσσῃς.
παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους γυναῖκας εὐιὸν τε πῦρ,
965 φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μοῦσας.

παρὰ δὲ κυανεᾶν πελάγει διδυμάς ἀλὸς
ἄκται Βοσπόρια ἤδ' ὁ Θρηκῶν ἄξενος
970 Σαλμυδησός, ἱν' ἀγγίπτολις Ἄρης
δισσοῖσι Φινεΐδαις
εἶδεν ἀρατὸν ἔλκος
τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος
ἁλῶν ἁλαστόροισιν ὁμμάτων κύκλοις
975 ἀραχθέντων, ὑφ' αἱματηραῖς
χεῖρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.

κατὰ δὲ τακόμενοι μέλαιοι μελέαν πάθαν
980 κλαῖον, ματρὸς ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν·
ἅ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων
ἄντασ' Ἐρεχθεῖδαν,
τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις

Chorus:

how is a Greek chorus like a lawyer
they're both in the business of searching for a precedent¹¹¹
finding an analogy
locating a prior example
so as to be able to say
this terrible thing we're witnessing now is
not unique you know it happened before
or something much like it
we're not at a loss¹¹² how to think about this
we're not without guidance
there is a pattern
we can find an historically parallel case
and file it away under
ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON
COMPARE CASE HISTORIES 7, 17 AND 49

now I could dig up those case histories
tell you about Danaos and Lykourgos and the sons of Phineus
people locked up in a room or a cave or their own dark mind
it wouldn't help you
it doesn't help me
it's Friday afternoon
there goes Antigone to be buried alive
is there
any way
we can say
this is normal
rational
forgivable
or even in the widest definition just
no not really

Coro:

como que um coro grego se assemelha a um advogado
ambos estão envolvidos no ramo de procurar por precedentes
de procurar uma analogia
localizar um exemplo prévio
assim como ser capaz de dizer se
essa atrocidade que nós estamos presenciando não
é singular sabe isso já aconteceu antes
ou algo bem parecido
não é que a gente esteja perdido como posso falar isso
não é que a gente esteja desorientado
existe um padrão
a gente consegue achar um caso paralelo na história
e então arquivar sob o nome de
ANTÍGONE ENTERRADA VIVA SEXTA-FEIRA À TARDE
COMPARAR COM OS HISTÓRICOS DE CASOS 7, 17 E 49

agora eu poderia revirar esses históricos de casos
contar para vocês sobre Danae e Licurgo e os filhos de Fineu
gente trancada em quartos ou em cavernas ou nas próprias mentes
sombrias
isso não te ajudaria
isso não me ajuda
sexta-feira à tarde
lá se vai Antígone para ser enterrada viva
será que existe
algum jeito
de dizer
que isso é normal
racional
perdoável
ou até mesmo na definição mais descabida justo
não na realidade não

¹¹¹ Pensar se funciona traduzir de acordo com o original ou adaptar. No sistema jurídico norte-americano, o *common law*, os códigos penal e civil se baseiam em precedentes, ou seja, advogados precisam procurar por precedentes em casos anteriormente julgados para utilizarem como argumentos de acusação ou defesa.

¹¹² *To be at a loss: not to know what to do or say (e.g. "I'm at a loss to know how I can help you" or "It was unlike him to be at a loss for words")*; opções de tradução: “andar perdido”, “estar perdido”, “não saber o que fazer”, “não saber o que dizer” etc.

τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρώαις
985 Βορέας ἄμιπτος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου
θεῶν παῖς. ἀλλὰ κάπ' ἐκεῖνα
Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

here **comes**¹¹³ Teiresias
EPISODE FIVE

lá vem Teirésias
EPISÓDIO CINCO

¹¹³ Não seria *comes*? Olhar na edição física.

[QUINTO EPISÓDIO] [v.988-1114]

Τειρεσίας Θήβης ἄνακτες, ἤκομεν κοινήν ὁδὸν
δὺ· ἐξ ἑνὸς βλέποντε· τοῖς τυφλοῖσι γάρ
990 αὕτη κέλευθος ἐκ προφητοῦ πέλει.
Κρέων τί δ' ἔστιν, ὦ γεραῖε Τειρεσία, νέον;
Τειρεσίας ἐγὼ διδάξω, καὶ σὺ τῷ μάντει πιθοῦ.
Κρέων οὐκ οὐκ ἄραρος γε σῆς ἀπεστάτουν φρενός.
Τειρεσίας τοιγάρ δι' ὀρθῆς τήνδ' ἐναυκλήρεις πόλιν.
Κρέων 995 ἔχω πεπονθὼς μαρτυρεῖν ὀνήσιμα.
Τειρεσίας φρόνει βεβώς αὖ νῦν ἐπὶ ξυροῦ τύχης.
Κρέων τί δ' ἔστιν; ὥς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα.
Τειρεσίας γνώσει, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων.
εἰς γὰρ παλαῖον θᾶκον ὀρνιθοσκόπον
1000 ἴζων, ἴν' ἦν μοι παντὸς οἰωνοῦ λιμήν,
ἀγνῶτ' ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῶ
κλάζοντας οἴστρω καὶ βεβαρβαρωμένῳ.
καὶ σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους φοναῖς
ἔγνω· πτερῶν γὰρ ροῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν.
1005 εὐθύς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην
βωμοῖσι παμφλέκτοισιν· ἐκ δὲ θυμάτων
Ἥφαιστος οὐκ ἔλαμπεν, ἀλλ' ἐπὶ σποδῶ
μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο
κᾶτυφε κἀνέπτυνε, καὶ μετάρσιοι
1010 χολαὶ διεσπείροντο, καὶ καταρρυεῖς
μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς.

[enter Teiresias led by a boy]

Teiresias [to the Chorus]: **hail**, you kings of Thebes
I begin by addressing the wrong person
because I'm blind
is that what you think
because I'm blind
Kreon: **what's up**, Teiresias
Teiresias [to Kreon]: **you're standing on a razor**
I hear the birds they're **bebarbarizmenized**¹¹⁴
they're
making monster sounds
the fires won't light
the rites go wrong
you know my **technologies** you know
the failing of the sign is in itself a sign
from you a **sickness**
from you a **suppuration**
from you a **surfeit**¹¹⁵
comes out upon the city
this **pile of rot** that was the son of Oidipous
the boy is dead stop killing him
you **fake**
Kreon:
Teiresias:
Kreon: you **profiteer**
Teiresias:

[entra Teirésias guiado por um garoto]

Teirésias [ao Coro]: salve, seus reis de Thebas
eu chego me dirigindo à pessoa errada
porque eu sou cego
é isso que vocês acham é
porque eu sou cedo
e aí Teirésias
Kreon:
Teirésias [ao Kreonte]: você está em cima de uma navalha
eu ouço os pássaros eles estão
bebarbarizmenados
eles estão fazendo sons monstruosos
as chamas não acendem
os ritos saem errado
você sabe das minhas tecnologias você sabe
se o sinal falhar isso também é um sinal
de você uma **doença**
de você uma **supuração**
de você uma **inflação**
vem e recaí sobre a cidade
esse amontoado de putrefação que era o filho de
Édipous
o garoto está morto pare de matá-lo
seu falso
Kreon:
Teirésias:
Kreon: seu agiota

¹¹⁴ Neologismo feito a partir da palavra βεβαρβαρωμένῳ (*bebarbarōménōi*), forma singular, masculina/neutra e dativa do particípio perfeito do verbo βαρβαρόω (*barbarōō*, em forma ativa, “tornar bárbaro”; ou em forma média/passiva, βαρβαρόομαι, *barbaróomai*, “tornar-se bárbaro” ou “ser feito bárbaro”), proveniente do substantivo βάρβαρος (*bárbaros*), ou seja, “estrangeiros”; mais especificamente, qualquer um que não fosse grego e/ou não falasse a língua grega (em especial os Medos e Persas). Após as Guerras Pérsicas (ou Guerras Médicas), o vocábulo passou a designar pessoas brutas ou rudes. Trata-se, aqui, de uma palavra onomatopeica, proveniente do som que os que não falavam grego produziam, incompreensível aos gregos: bar-bar-bar. Anne Carson anglicisa por completo o vocábulo grego (um verbo em forma de particípio que tem valor de adjetivo), utilizando em inglês, primeiramente, o sufixo *-ize* (cuja origem é greco-latina), uma vez que a forma infinitiva do verbo *barbarōō* é βαρβαροῦν (*barbaroûn*; ou seja, a junção do radical *barbaró-* com a terminação de infinitivo *-ειν, -ein*). A origem do sufixo inglês *-ize* remonta ao grego *-izein* (por intermédio do latino *-izare* e do francês *-iser*), muito provavelmente a partir do sufixo de infinitivo futuro grego *-σειν, -sein*. Sua forma de indicativo ativo, portanto, *barbarōō*, seria traduzida por *barbarize* (barbarizar) em inglês. No entanto, como se trata de um particípio médio/passivo, o grego apresenta a desinência *-μεν (-men*; além da desinência de número, gênero e caso *-ω, -οι, -οι*, que não tem muita importância aqui devido ao fato de o inglês não apresentar marcas gênero e caso em substantivos ou verbos). Carson translitera a desinência para o inglês (que não é estranha aos ouvidos anglófonos) e ainda acrescenta o sufixo *-ize* novamente, por ainda se tratar de um verbo, além de outro sufixo, *-ed*, formador de formais verbais de passado e de participios adjetivos que indicam a condição ou qualidade de algo, resultado da ação de um verbo. Tudo isso (somado ao aumento de perfeito *-βε, -be*) forma o adjetivo *bebarbarizmenized*, que significaria algo parecido com “na condição de algo/alguém que acabou de se tornar/que se tornou bárbaro, estrangeiro, incompreensível, estranho, alienígena ou até monstruoso”, ao que Carson, logo em seguida, explica: *they're making monster sounds*, “eles estão fazendo sons monstruosos”.

¹¹⁵ Sons de esse.

τοιαῦτα παιδὸς τοῦδ' ἐμάνθανον πάρα,
φθίνοντ' ἀσήμεων ὀργίων μαντεύματα.
ἐμοὶ γὰρ οὗτος ἡγεμών, ὧλλοις δ' ἐγώ.
1015 καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρονὸς νοσεὶ πόλις.
βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάrai τε παντελεῖς
πλήρεις ὑπ' οἰωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς
τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου.
κᾶτ' οὐ δέχονται θυστάδας λιτάς ἐτι
1020 θεοὶ παρ' ἡμῶν οὐδὲ μηρίων φλόγα,
οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς
ἀνδροφθόρου βεβρωῖτες αἵματος λίπος.
ταῦτ' οὖν, τέκνον, φρόνησον. ἀνθρώποισι γὰρ
τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστι τοῦξαμαρτάνειν:
1025 ἐπεὶ δ' ἀμάρτη, κείνος οὐκέτ' ἔστ' ἀνὴρ
ἄβουλος οὐδ' ἄνολβος, ὅστις ἐς κακὸν
πεσῶν ἀκῆται μηδ' ἀκίνητος πέλλη.
αὐθαδία τοι σκαιότητ' ὀφλισκάνει.
ἀλλ' εἴκε τῷ θανόντι μηδ' ὀλωλότα
1030 κέντει: τίς ἀλκὴ τὸν θανόντ' ἐπικτανεῖν;
εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω. τὸ μανθάνειν δ'
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.
Κρέων ὦ πρέσβυ, πάντες ὥστε τοξόται σκοποῦ
τοξεύετ' ἀνδρὸς τοῦδε, κούδῃ μαντικῆς
1035 ἄπρακτος ὑμῖν εἴμι: τῶν δ' ὑπαὶ γένους
ἐξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι πάλαι.
κερδαίνετ', ἐμπολᾶτε τὰπὸ Σάρδεων
ἤλεκτρον, εἰ βούλεσθε, καὶ τὸν Ἴνδικὸν
χρυσόν: τάφῳ δ' ἐκεῖνον οὐχὶ κρύψετε,
1040 οὐδ' εἰ θέλουσ', οἱ Ζηνὸς αἰετοὶ βορὰν
φέρειν νιν ἀρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνους,
οὐδ' ὥς μίασμα τοῦτο μὴ τρέσας ἐγὼ
θάπτειν παρήσω κείνον: εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
θεοὺς μαινεῖν οὔτις ἀνθρώπων σθένει.
1045 πλῖπτουσι δ', ὦ γεραιᾷ Τειρεσία, βροτῶν
χοὶ πολλὰ δεινοὶ πτώματ' αἴσχυρ', ὅταν λόγους
αἰσχροὺς καλῶς λέγωσι τοῦ κέρδους χάριν.
Τειρεσία φεῦ.
ἄρ' οἶδεν ἀνθρώπων τις, ἄρα φράζεται,
Κρέων τί χρῆμα; ποῖον τοῦτο πάγκοινον λέγεις;
Τειρεσία 1050 ὅσῳ κράτιστον κτημάτων εὐβουλία;

Kreon: you entrepreneur
Teiresias:
Kreon: you're too quiet
Teiresias: **watch out** Kreon
watch out I see the future plunging toward you
and it contains the corpse of your own son
you've made a structural mistake with life and
deathmy dear
you've put the living underground
and kept the dead up here
that is so wrong
that is so wrong

[exit Teiresias with boy]

Chorus: I hate to mention it but
historically
his prophecies are never false
Kreon: I know
I'm **shaking**
Chorus: take advice
Kreon: tell me
Chorus: set the girl free
Kreon: you mean
Chorus: **quick quick quick**
Kreon: it hurts
Chorus: quick quick quick
Kreon: I go

[exit Kreon]

Teirésias:
Kreonte: seu empreendedor
Teirésias:
Kreonte: você está tão quieto
Teirésias:
Kreonte: abre o olho Kreonte
abre olho porque eu vejo o futuro vindo te
submergir
e ele contém o cadáver do seu próprio filho
você cometeu um erro estrutural com a vida e a
morte meu querido
você colocou os vivos embaixo da terra
e manteve os mortos aqui em cima
isso é tão errado
isso é tão errado

[sai Teirésias com o garoto]

Coro: odeio ter de dizer isso mas
historicamente
as profecias dele nunca se mostraram falsas
Kreonte: eu sei
estou tremendo
Coro: escute um conselho
Kreonte: diga
Coro: liberte a garota
Kreonte: você quer dizer que
Coro: rápido rápido rápido
Kreonte: mas dói
Coro: rápido rápido rápido
Kreonte: eu vou

[sai Kreonte]

Κρέων ὅσῳ περ, οἶμαι, μὴ φρονεῖν πλείστη βλάβη.
Τειρεσίας ταύτης σὺ μέντοι τῆς νόσου πλήρης ἔφυς.
Κρέων οὐ βούλομαι τὸν μάντιν ἀντειπεῖν κακῶς.
Τειρεσίας καὶ μὴν λέγεις, ψευδῇ με θεσπίζειν λέγων.
Κρέων 1055 τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος.
Τειρεσίας τὸ δ' ἐκ τυράννων αἰσχροκέρδειαν φύλει.
Κρέων ἄρ' οἶσθα ταγοὺς ὄντας ἂν λέγῃς λέγων;
Τειρεσίας οἶδ'· ἐξ ἐμοῦ γὰρ τήνδ' ἔχεις σώσας πόλιν.
Κρέων σοφὸς σὺ μάντις, ἀλλὰ τὰδικεῖν φιλῶν.
Τειρεσίας 1060 ὄρσεις με τὰκίνητα διὰ φρενῶν φράσαι.
Κρέων κίνει, μόνον δὲ μὴ 'πὶ κέρδεσιν λέγων.
Τειρεσίας οὕτω γὰρ ἤδη καὶ δοκῶ τὸ σὸν μέρος.
Κρέων ὥς μὴ 'μπολήσῳ ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα.
 ἀλλ' εὖ γέ τοι κάτισθι μὴ πολλοὺς ἔτι
 1065 τρόχους ἀμιλλητήρας ἡλίου τελεῖν,
 ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἓνα
 νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔσει,
 ἀνθ' ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλὼν κάτω
 ψυχὴν τ' ἀτίμως ἐν τάφῳ κατόκισας,
 1070 ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὖ θεῶν
 ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.
 ὧν οὔτε σοὶ μέτεστιν οὔτε τοῖς ἄνω
 θεοῖσιν, ἀλλ' ἐκ σοῦ βιάζονται τάδε.
 τούτων σε λωβητῆρες ὑστεροφθόροι
 1075 λοχῶσιν Ἄιδου καὶ θεῶν Ἑρινῦες,
 ἐν τοῖσιν αὐτοῖς τοῖσδε ληφθῆναι κακοῖς.
 καὶ ταῦτ' ἄθρησον εἰ κατηργυρωμένος
 λέγω· φανεῖ γὰρ οὐ μακροῦ χρόνου τριβὴ
 ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα.
 1080 ἐχθραὶ δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις,
 ὅσων σπαράγματ' ἢ κύνες καθήγνιασαν
 ἢ θῆρες ἢ τις πτηνὸς οἰωνός, φέρων
 ἀνόσιον ὁσμὴν ἐστιοῦχον ἐς πόλιν.
 τοιαῦτά σου, λυπεῖς γάρ, ὥστε τοξότης
 1085 ἀφῆκα θυμῷ, καρδίας τοξεύματα
 βέβαια, τῶν σὺ θάλλπος οὐχ ὑπεκδραμεῖ.
 ὦ παῖ, σὺ δ' ἡμᾶς ἄπαγε πρὸς δόμους, ἵνα
 τὸν θυμὸν οὗτος ἐς νεωτέρους ἀφῇ,
 καὶ γνῶ τρέφειν τὴν γλῶσσαν ἡσυχαιτέραν
 1090 τὸν νοῦν τ' ἀμείνω τῶν φρενῶν ἢ νῦν φέρει.

Χορός ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκε δεινὰ θεσπίσας:
ἐπιστάμεσθα δ', ἐξ ὅτου λευκὴν ἐγὼ
τὴνδ' ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα,
μὴ πῶ ποτ' αὐτὸν ψευδὸς ἐς πόλιν λακεῖν.
Κρέων 1095 ἔγνωκα καὐτὸς καὶ ταράσσομαι φρένας.
τό τ' εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάντα δὲ
ἄτη πατάξαι θυμὸν ἐν δεινῷ πάρα.
Χορός εὐβουλίας δεῖ, παῖ Μενοικέως, λαβεῖν.
Κρέων τί δῆτα χρή δρᾶν; φράζε. πείσομαι δ' ἐγώ.
Χορός 1100 ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης
ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ, τάφον.
Κρέων καὶ ταῦτ' ἐπαινεῖς καὶ δοκεῖς παρειαθεῖν;
Χορός ὅσον γ', ἄναξ, τάχιστα: συντέμνουσι γὰρ
θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι.
Κρέων 1105 οἴμοι: μόλις μὲν, καρδίας δ' ἐξίσταμαι
τὸ δρᾶν: ἀνάγκη δ' οὐχὶ δυσμαχητέον.
Χορός δρᾶ νυν τὰδ' ἐλθὼν μηδ' ἐπ' ἄλλοισιν τρέπε.
Κρέων ὧδ' ὥς ἔχω στείχοιμ' ἄν: ἴτ' ἴτ' ὀπάονες,
οἳ τ' ὄντες οἳ τ' ἀπόντες, ἀξίνας χεροῖν
1110 ὀρμᾶσθ' ἐλόντες εἰς ἐπόπιον τόπον.
ἐγὼ δ', ἐπειδὴ δόξα τῇδ' ἐπεστράφη,
αὐτὸς τ' ἔδησα καὶ παρὼν ἐκλύσομαι.
δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ἢ σφύζοντα τὸν βίον τελεῖν.

[QUINTO ESTÁSIMO] [v. 1115-54]

Χορός 1115 πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὅς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ
παγκοίνοις, Ἐλευσινίας
1120 Δηοῦς ἐν κόλποις, Βακχεῦ Βακχῆν
ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὕγρῳ
1125 Ἰσμηνοῦ ρείθρων ἀγρίου τ' ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος

σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέρουσ' ὅπως
λιγνύς, ἐνθα Κωρύκται
στείχουσι νύμφαι Βακχίδες,
1130 Κασταλίας τε νᾶμα.
καὶ σε Νυσαίων ὀρέων
κισσῆρεις ὄχθαι χλωρὰ τ' ἄκτᾶ
πολυστάφυλος πέμπει,
ἀμβρότων ἐπέων
1135 εὐαζόντων Θηβαΐας ἐπισκοποῦντ' ἀγνιάς:

τὰν ἐκ πᾶσαι τιμᾶς ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνία:
1140 καὶ νῦν, ὥς βιαίας ἔχεται
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,
μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλιτὸν
1145 ἢ στονόεντα πορθμόν.

ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρον, νυχίων
φθεγμάτων ἐπίσκοπε,
παῖ Διὸς γένεθλον, προφάνηθ'
1150 ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις
Θυίαισιν, αἱ σε μαινόμεναι πάννυχον χορεῦουσι
τὸν ταμίαν Ἰακχόν.

Chorus:

another
an hour
an hour and a half
a year
a split second
a decade
this instant
a second
a split second
a now
a nick
a nick
a neck
Kreon rushes out
all the guards rush out
hang by the neck until¹¹⁶:

here we are
in a song about joy
here we are in a day about dust

the dust it takes to house enemies
the house it takes to dust justice
the justice it takes to dodge a bullet
the bullet it takes to justify lovers
the love in which to delete your own darling¹¹⁷:

the darling you dust
the dust you disperse
the you who does not
does not what
does not
nick

here we are
we're all fine
we're standing in
the nick of time

Coro:

uma outra
uma hora
uma hora e meia
um ano
um segundo partido
uma década
este instante
um segundo
um segundo partido
um agora
um apagar
um apego
um aperto
Kreonte se apressa
todos os guardas se apressam
com a força no pescoço até que:

aqui estamos
numa música alegre
aqui estamos em um dia de pó
o pó necessário para familiarizar inimigos
a família necessária para varrer a justiça
a justiça necessária para se desviar de uma bala
a bala necessária para justificar amantes
o amor no qual será deletada a própria pessoa amada
a amada que você varre
o pó que você espalha
o você que não
que não o quê
que não
apaga
aqui
estamos nós todos bem
nós estamos bem no
apagar das luzes

¹¹⁶ Nick, neck e logo depois hang: alusões ao enforcamento de Antígone.

¹¹⁷ Uso do infinito problemático sintaticamente, devido ao uso de *in which*; a quem o coro se refere ao dizer *darling*? Buscar uma opção neutra, talvez?

[SEXTO EPISÓDIO] [v. 1155-256]

Ἄγγελος 1155 Κάδμου πάροικοι καὶ δόμων Ἀμφίωνος,
οὐκ ἔσθ' ὅποιον στάντ' ἂν ἀνθρώπου βίον
οὔτ' αἰνέσαιμ' ἂν οὔτε μεμψαίμην ποτέ.
τύχη γὰρ ὀρθοὶ καὶ τύχη καταρρέπει
τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' αἰεῖ:
1160 καὶ μάντις οὐδεὶς τῶν καθεστῶτων βροτοῖς.
Κρέων γὰρ ἦν ζηλωτός, ὥς ἐμοί, ποτέ,
σώσας μὲν ἐχθρῶν τήνδε Καδμεῖαν χθόνα
λαβὼν τε χώρας παντελῇ μοναρχίαν
ἠϋθυνε, θάλλων εὐγενεῖ τέκνων σπορᾶ:
1165 καὶ νῦν ἀφρεῖται πάντα. τὰς γὰρ ἡδονὰς
ὅταν προδῶσιν ἄνδρες, οὐ τίθημ' ἐγὼ
ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἡγοῦμαι νεκρόν.
πλοῦτε τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα
καὶ ζῆ τυράννον σχῆμ' ἔχων: ἐὰν δ' ἀπῆ
1170 τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς
οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.
Χορός τί δ' αὖ τόδ' ἄχθος βασιλέων ἦκει φέρων;
Ἄγγελος τεθνᾶσιν. οἱ δὲ ζῶντες αἵτιοι θανεῖν.
Χορός καὶ τίς φονεύει; τίς δ' ὁ κείμενος; λέγε.
Ἄγγελος 1175 Αἰμῶν ὀλωλεν: αὐτόχειρ δ' αἰμάσσεται.
Χορός πόττερα πατρώας ἢ πρὸς οἰκείας χερός;
Ἄγγελος αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ, πατρὶ μηνίσας φόνου.
Χορός ὦ μάντι, τοῦπος ὥς ἄρ' ὀρθὸν ἦνυσας.
Ἄγγελος ὥς ὦδ' ἐχόντων τᾶλλα βουλευεῖν πάρα.
Χορός 1180 καὶ μὴν ὀρῶ τάλαιναν Εὐρυδικὴν ὁμοῦ
δάμαρτα τὴν Κρέοντος. ἐκ δὲ δωμάτων
ἦτοι κλύουσα παιδὸς ἢ τύχη πάρα.
Εὐρυδική ὦ πάντες ἀστοί, τῶν λόγων ἐπιθόμην
πρὸς ἔξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς
1185 ὅπως ἰκοίμην εὐγμάτων προσήγορος.
καὶ τυγχάνω τε κληθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης
χαλῶσα καὶ με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι' ὧτων: ὑπτία δὲ κλίνομαι
δεῖσασα πρὸς δμῳαῖσι κάποτλήσσομαι

[enter Messenger]

Messenger: O people
there is no stanza of human life that
I would **praise** or **blame**¹¹⁸
luck sends your powerboat **up or**
down the waves at any given moment
no **seer** can see what's next
Kreon (I thought) was an enviable man
for he saved this land of Kadmos
he got his hands on monarchy
he sailed it **straight** and **furrows** of children
flourished around him
now all that's gone
when joy betrays you
I do not count your life alive
a corpse is more alive
be as rich as you like be absolute
if your joy goes
I wouldn't buy you for a shadow of smoke

Chorus: you're the Messenger
what's your message
Messenger: they're dead
Chorus: who's dead
Messenger: Haimon's dead
Chorus: by whose hand
Messenger: a hand very like his own
Chorus: okay Teiresias, **point match game**¹¹⁹
Messenger: game's not over
Chorus: you're right
here's Eurydike wife of Kreon
what's she up to

[enter Eurydike]

Eurydike: this is Eurydike's monologue
it's her only speech in the play

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: Ó minha gente
não existe estrofe da vida humana que
eu louvaria ou censuraria
a sorte manda sua lancha pra cima ou
pra baixo das ondas quando bem entende
nenhum vidente pode ver o que virá
Kreonte (eu imaginei) era um homem invejável
pois ele salvou essa terra de Cádmo
ele pôs suas mãos na monarquia
ele a navegou ininterrupto e lavouras de crianças
prosperaram ao seu redor
agora tudo se foi
quando a alegria te trai
não considero viva a sua vida
um cadáver tem mais vida
seja tão rico quanto desejar seja absoluto
se sua alegria se esvai
para mim você não passa de um fiapo de fumaça

Coro: você é o Mensageiro
qual a sua mensagem
Mensageiro: estão mortos
Coro: quem está morto
Mensageiro: Heimon está morto
Coro: pelas mãos de quem
Mensageiro: mãos bem parecidas com a dele mesmo
Coro: tá bom Teirésias, gol de pênalti ganhou o jogo
Mensageiro: o jogo ainda não acabou
Coro: tem razão
eis Eurídike mulher de Kreonte
o que ela está fazendo

[entra Eurídike]

Eurídike: este é o monólogo de Eurídike
sua única fala na peça

¹¹⁸ Olhar a *Retórica* de Aristóteles: discurso epidítico/epideítico.

¹¹⁹ Linguagem esportiva — mais especificamente, tênis. Pesquisar equivalentes usados em português.

1190 ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αἴθις εἵπατε:
κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὗς' ἀκούσομαι.
Ἀγγελος ἐγὼ, φίλη δέσποινα, καὶ παρῶν ἐρῶ
κούδεν παρήσω τῆς ἀληθείας ἔπος.
τί γάρ σε μαλθάσσοιμι' ἂν ὦν ἐς ὕστερον
1195 ψεῦσται φανούμεθ'; ὀρθὸν ἀλήθει' ἀεὶ.
ἐγὼ δὲ σὺ ποδαγὸς ἐσπόμεν πόσει
πεδίον ἐπ' ἄκρον, ἐνθ' ἔκειτο νηλεὲς
κυνοσπάρακτον σῶμα Πολυνείκους ἔτι:
καὶ τὸν μὲν, αἰτήσαντες ἐνοδίαν θεὸν
1200 Πλούτωνά τ' ὀργὰς εὐμενεῖς κατασχεθεῖν
λοῦσαντες ἄγνόν λουτρόν, ἐν νεοσπασιν
θαλλοῖς ὃ δὴ λέλειπτο συγκατήθμεν,
καὶ τύμβον ὀρθόκρανον οἰκείας χθονὸς
χώσαντες αἴθις πρὸς λιθόστρωτον κόρη
1205 νυμφεῖον Ἄιδου κοῖλον εἰσεβαίνομεν.
φωνῆς δ' ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων
κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα,
καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολῶν.
τῷ δ' ἀθλίας ἄσημα περιβαίνει βοῆς
1210 ἔρποντι μᾶλλον ἄσσον, οἰμῶξας δ' ἔπος
ἦσι δυσθρήνητον: ὃ τάλας ἐγὼ,
ἄρ' εἰμὶ μάντις; ἄρα δυστυχεστάτην
κέλευθον ἔρπω τῶν παρελθουσῶν ὁδῶν;
παιδὸς με σαίνει φθόγγος. ἀλλὰ πρόσπολοι,
1215 ἵτ' ἄσσον ὠκεῖς καὶ παραστάντες τάφῳ
ἀθρήσαθ', ἄρμον χώματος λιθοσπαδῇ
δύντες πρὸς αὐτὸ στόμιον, εἰ τὸν Αἴμονος
φθόγγον συνήμι' ἢ θεοῖσι κλέπτομαι.
τάδ' ἐξ ἀθύμου δεσπότητος κελευσμάτων
1220 ἤθροῦμεν: ἐν δὲ λιοισθίῳ τυμβεύματα

you may not know who she is
that's okay
like poor Mrs. Ramsay
who died in a bracket
of *To the Lighthouse*¹²⁰
she's the wife of the man
whose moods¹²¹ tensify¹²²
the world of this story
the world sundered by her
I say sundered by her
that girl with the undead
strapped to her back¹²³

a state of exception¹²⁴
marks the limit of the law
this violent thing
this fragile thing
try to unclench¹²⁵
we said to her
she never did
we got her the bike
we got a therapist
that poor sad man
with his odd ideas
some days he made us¹²⁶
sit on the staircase
all on different steps

or videotaped us
but when we watched
it was nothing but shadows
finally we expelled her we had to

talvez você não saiba quem ela é
tudo bem
assim como a Sra. Ramsay
que morreu entre parênteses
no romance *Ao Farol*
ela é a esposa do homem
cujos ânimos se tensificam
o mundo desta história
o mundo dividido por ela
eu digo dividido por ela
essa garota com os mortos-vivos
amarrados às suas costas

um estado de exceção
assinala os limites da lei
esse ser violento
esse ser frágil
tente se soltar do aperto
nós dissemos a ela
ela não tentou
nós compramos uma bicicleta para ela
nós a levamos ao terapeuta
aquele homem o pobrezinho
com suas ideias estranhas
tinha dias que ele nos fazia
sentar numa escadaria
todos em degraus diferentes

ou nos filmava
mas quando nós assistíamos
não tinha nada além de sombras
no fim nós a expulsamos nós precisamos

¹²⁰ *To the Lighthouse*: romance escrito por Virginia Woolf de 1927. Pesquisar a importância dos colchetes no livro.

¹²¹ Olhar no original grego para ver se essa parte provém de algum trecho de Sófocles. Um bom termo para traduzir *mood* seria “ânimo”, em se pensando no grego.

¹²² Neologismo a partir do adjetivo *tense*? A forma verbal *tense* também existe.

¹²³ Referência extratextual (Brecht) e intratextual (carta à Antígone e início da peça, em uma fala de Ismene).

¹²⁴ Aparentemente uma expressão consolidada em língua inglesa.

¹²⁵ *Clench*: verb (used with object): to close (the hands, teeth, etc.) tightly; to grasp firmly; grip; verb (used without object): to close or knot up tightly. Seria uma referência ao reforçamento de Antígone?

¹²⁶ Por demais informal traduzir por “tinha dias”?

τὴν μὲν κρεμαστὴν αὐχένος κατείδομεν,
 βρόχῳ μιτῶδαι σινδόνης καθημμένην,
 τὸν δ' ἄμφι μέσση περιπετὴ προσκείμενον,
 εὐνῆς ἀποιμῶζοντα τῆς κάτω φθορᾶν
 1225 καὶ πατρὸς ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος.
 ὁ δ' ὥς ὁρᾷ σφε, στυγνὸν οἰμῶξας ἔσω
 χωρεῖ πρὸς αὐτὸν κἀνακωκύσας καλεῖ:
 ὦ τλήμον, οἷον ἔργον εἵργασαι: τίνα
 νοῦν ἔσχεις; ἐν τῷ συμφορᾷς διεφθάρης;
 1230 ἔξελθε, τέκνον, ἰκέσιός σε λίσσομαι.
 τὸν δ' ἄγριοις ὄσσοισι παπτήνας ὁ παῖς,
 πτύσας προσώπῳ κούδεν ἀντειπῶν, ξίφους
 ἔλκει διπλοῦς κνώδοντας. ἐκ δ' ὀρμωμένον
 πατρὸς φυγαῖσιν ἤμπλακ': εἴθ' ὁ δύσμορος
 1235 αὐτῷ χολωθείς, ὥσπερ εἶχ', ἐπενταθεῖς
 ἤρεισε πλευραῖς μέσσον ἐγχος, ἐς δ' ὑγρὸν
 ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ προσπύσσεται.
 καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει ροὴν
 λευκῇ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος.
 1240 κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ, τὰ νυμφικὰ
 τέλη λαχὼν δεῖλαιος εἰν Ἄιδου δόμοις,
 δείξας ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν
 ὅσῳ μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν.
Χορός τί τοῦτ' ἂν εἰκάσειας; ἡ γυνὴ πάλιν
 1245 φροῦδι, πρὶν εἰπεῖν ἐσθλὸν ἢ κακὸν λόγον.
Ἄγγελος καὐτὸς τεθάμβηκ': ἐλπίσιν δὲ βόσκομαι
 ἄχῃ τέκνου κλύουσιν ἐς πόλιν γόους
 οὐκ ἀξιῶσιν, ἀλλ' ὑπὸ στέγης ἔσω
 δμῳαῖς προθήσειν πένθος οἰκεῖον στένειν.
 1250 γνώμης γὰρ οὐκ ἄπειρος, ὥσθ' ἁμαρτάνειν.
Χορός οὐκ οἶδ': ἐμοὶ δ' οὖν ἡ τ' ἄγαν σιγὴ βαρὺ
 δοκεῖ προσεῖναι χεῖ μάτην πολλὴ βοή.
Ἄγγελος ἀλλ' εἰσόμ'esθα, μὴ τι καὶ κατάσχετον
 κρυφῇ καλύπτει καρδίᾳ θυμουμένη,
 1255 δόμους παραστεῖχοντες: εὐ γὰρ οὖν λέγεις,
 καὶ τῆς ἄγαν γάρ ἐστὶ που σιγῆς βάρος.

using the logic of friend and foe
 that she denies
 but how can she deny
*the rule to which she is an exception*¹²⁷
 is she autoimmune
 no she is not

have you heard this expression
 the nick of time
what is a nick
 I asked my son
what is a nick
 I asked my son

when the Messenger comes
 I set him straight
 I tell him nobody's missing
 we're all here
 we're all fine
 why do you Messengers always
 exaggerate
 exit Eurydike bleeding from all orifices

[Eurydike does not exit]

Messenger: O beloved queen
 I wish I could say I did not see
 what was left of Polyneikes
 the *dogtorn*¹²⁸ parts
 the parts lying
 the parts gathered
 the parts burned on a sacred pile I wish
 I could say
 I did not see
 the stones shrieking
 the girl hanging
 the boy a bloody lung
 the father on his knees

usando a lógica do amigo ou inimigo
 e ela nega
 como ela pode negar
a regra à qual ela é uma exceção
 seria ela autoimune
 não ela não é não

você já ouviu essa expressão não
 no apagar das luzes
mas que luz
 perguntei ao meu filho
mas que luz
 perguntei ao meu filho

quando o Mensageiro chega
 eu já deixo bem claro
 eu digo a ele que ninguém desapareceu
 estamos todos aqui
 estamos todos bem
 por que que vocês Mensageiros sempre
 exageram
 sai Eurídike sangrando por todos os orifícios

[Eurídike não sai]

Mensageiro: Ó amada rainha
 queria poder dizer que não vi
 o que sobrou de Polynices
 as partes cachorliceradas
 as partes largadas
 as partes juntadas
 as partes queimadas em uma pilha sagrada eu
 queria
 poder dizer
 que eu não vi
 as pedras gritando
 a garota pendurando
 o garoto um pulmão sangrento

¹²⁷ Referência? Autoral? Original sofocliano?

¹²⁸ Neologismo criado a partir das palavras *dog* e *torn*, forma adjetivada de participio passado do verbo *to tear*: rasgar, arrancar, despedaçar, dilacerar etc.

	the bolt leaving the wall ¹²⁹		um pai de joelhos
	the sword sinking up to its own mouth ¹³⁰		um parafuso pulando da parede
	O my queen		a espada mergulhando até sua própria boca
	I did not see		Ó minha rainha
	Death marry them at last		eu não vi
	oh so shyly		a Morte os casou no final
			ah tão tímidos
	but I did		
	I did see it		mas eu vi
	exit Eurydike ¹³¹		isso eu vi
			sai Eurídike
Chorus:	exit Eurydike	Coro:	sai Eurídike
Eurydike:	exit Eurydike	Eurídike:	sai Eurídike
[exit Eurydike]		[sai Eurídike]	
Messenger:	too big a silence	Mensageiro:	um profundo silêncio
[exit Messenger]		[sai o Mensageiro]	

¹²⁹ Raio (Zeus), trinco, parafuso?

¹³⁰ Imagem do sangue fluindo da barriga e saindo pela boca. Como transmitir isso em português?

¹³¹ O verbo *exit* em inglês não é utilizado em conversas informar, do dia a dia. Ao traduzi-lo pelo verbo “sair” em português, aqui, nesta cena, a colocação “sai Eurídike” pareceria um imperativo. Seria isso um problema? Se sim, talvez mudar o verbo “sair” para “retirar-se”: “retira-se Antígone”, “retira-se Kreonte”, “retira-se Eurídike” etc.

[KOMMÓS E ÊXODO] [v. 1257-353]

Χορός καὶ μὴν ὁδ' ἄναξ αὐτὸς ἐφήκει
μνήμ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,
εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἄλλοτρίαν
1260 ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἀμαρτῶν.

Κρέων ἰὼ
φρενῶν δυσφρονῶν ἀμαρτήματα
στερεὰ θανατόεντ',
ὦ κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίου.
1265 ὦμοι ἐμῶν ἀνολβα βουλευμάτων.
ἰὼ παῖ, νέος νέφ' ξὺν μόρῳ
αἰαῖ αἰαῖ,
ἔθανες, ἀπελῦθης
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖς δυσβουλίαις.

Χορός 1270 οἶμ' ὥς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν.
Κρέων οἶμοι,
ἔχω μαθὼν δειλίας: ἐν δ' ἐμῷ κάρῳ
θεὸς τὸτ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων
ἐπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,
1275 οἶμοι, λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.
φεῦ φεῦ, ὦ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.

Ἐξάγγελος ὦ δέσποθ', ὥς ἔχων τε καὶ κεκτημένος,
τὰ μὲν πρό χειρῶν τάδε φέρων, τὰ δ' ἐν δόμοις
1280 ἔοικας ἡκεῖν καὶ τὰχ' ὀψεσθαι κακά.
Κρέων τί δ' ἔστιν αὖ κάκιον ἐκ κακῶν ἔτι;
Ἐξάγγελος γυνὴ τέθνηκε, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.
Κρέων ἰὼ.

ἰὼ δυσκάθαρος Ἄιδου λιμὴν,
1285 τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
ὦ κακάγγελτά μοι
προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον;
αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεχειργάσω.
τί φῆς, παῖ; τίν' αὖ λέγεις μοι νέον,
1290 αἰαῖ αἰαῖ,

FINAL EPISODE 1257-1353

Chorus: here comes Kreon
dragging his
dragging his
dragging his what

[enter Kreon with body of Haimon]

Kreon: here is my crime it was
my **hard killing mind** it was
my **deadly goings wrong** O
my child
too soon dead O
this sacrilege that I called public policy it was
my child
assassinated
by my **folly**

Chorus: you're late
to learn
what's what
aren't you

Kreon: late to learn **O yes I am**
late too late O then O then
some god slammed down on me
a heavy weight
some god shook me out on **those raw roads**
alas for the joy of my life that I've trampled
underfoot
alas for us all going dark

[enter Messenger]

Messenger: okay Kreon
widen your eyes¹³²

EPISÓDIO FINAL 1275-1353

Coro: lá vem Kreonte
arrastando seu
arrastando seu
arrastando seu o quê

[entra Kreonte com o corpo de Heimon]

Kreonte: eis o meu crime foi a
minha cabeça dura assassina foi a
minha letal empreitada errado Ó
minha criança
morta tão cedo Ó
esse sacrilégio que chamei de política pública foi
meu filho
assassinado
pela minha loucura

Coro: tarde demais
para aprender
o que é o quê
não é mesmo

Kreonte: tarde para aprender Ó sim é
tarde muito tarde Ó então Ó então
algum deus atirou para cima de mim
um grande peso
algum deus me levou por esse caminho bruto
ai de mim por causa da alegria da minha vida
que eu enterrei
sob meus pés
ai de mim por estarmos todos indo para a
escuridão

[entra o Mensageiro]

Mensageiro: tá bom Kreonte

¹³² Uma vez que a expressão mais comum e utilizada é *open your eyes*, traduzir por “abra seus olhos” seria um equívoco. Além disso, o Mensageiro talvez esteja falando para ele abrir ainda mais os olhos, para poder enxergar ainda mais.

Χορός μέλλοντα ταῦτα. τῶν προκειμένων τι χρηὴ μέλειν
 1335 πράσσειν. μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρηὴ μέλειν
Κρέων ἀλλ' ὣν ἐρῶ, τοιαῦτα συγκατηξάμην.
Χορός μή νυν προσεύχου μηδέν: ὥς πεπωμένης
 οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγὴ.
Κρέων ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,
 1340 ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κάκτανον
 σέ τ' αὖ τάνδ', ὦμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω
 ὅπα πρὸς πότερα κλιθῶ: πάντα γὰρ
 1345 λέχρια τὰν χερσῶν, τὰ δ' ἐπὶ κρατὶ μοι
 πότημος δυσκόμιστος εἰσήλατο.
Χορός πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
 πρῶτον ὑπάρχει. χρηὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς
 1350 μηδὲν ἀσεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
 ἀποτίσαντες
 γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

		he no more exists than someone who does not exist ¹³⁵	não	ele deixou de existir tanto quanto alguém que existe
Chorus:	briefest is best when evil is all around		Coro:	o mais breve é melhor quando o mal está à espreita
Kreon:	I want Kreon's death		Kreonte:	eu quero a morte de Kreonte
Chorus:	that's the future this is the present you deal with the present		Coro:	isso é o futuro aqui é o presente a gente lida com o presente
Kreon:	to die is my only prayer		Kreonte:	morrer é minha única súplica
Chorus:	then don't pray at all you don't get to run this		Coro:	então nem sequer suplique você não tem o direito de decidir isso
Kreon:	take Kreon away please take Kreon away where can I look where can I turn everything I touch goes wrong an unbearable fate has loaded itself onto my head		Kreonte:	levem o Kreonte embora por favor levem o Kreonte embora para onde posso olhar para onde posso me virar tudo o que eu toco dá errado uma sina insustentável desembarcou na minha cabeça
Chorus:	last word wisdom: better get some even too late		Coro:	última palavra sabedoria: melhor conseguir um pouco mesmo tarde demais
[exeunt omnes ¹³⁶ except Nick who continues measuring]			[exeunt omnes exceto Nice, que continua a medir]	

¹³⁵ Pensar no tipo de comparação feita aqui.

¹³⁶ Manter em latim?

7. ANEXO

7.1 ANEXO I: *Antigonick*, de Anne Carson

(p. 3)

the task of the translator of antigone

dear Antigone:
your name in Greek means something like “against birth” or “instead of being born”
what is there instead of being born?
it’s not that we want to understand everything
or even understand anything
we want to understand *something else*

I keep returning to Brecht
who made you do the whole play with a door strapped to your back
a door can have diverse meanings
I stand outside your door
the odd thing is, you stand outside your door too

that door has no inside
or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it
for the family who lives there, things have gone irretrievably wrong
to have a father who is also your brother
means having a mother who is your grandmother

a sister who is both your niece and your aunt
and another brother you love so much you want to lie down with him
“thigh to thigh in the grave”
or so you say glancingly early in the play
but no one mentions it again afterwards

(p. 4)

oh you always exaggerate! my father used to tell me
and let’s footnote here Hegel calling Woman “the eternal irony of the community”
how seriously can we take you?
are you “Antigone between two deaths” as Lacan puts it
or a parody of Kreon’s law and Kreon’s language—so Judith Butler

who also finds in you “the occasion for a new field of the human”?
then again, “an exemplar of masculine intellect and moral sense”
is George Eliot’s judgment, while to several modern scholars you
(perhaps predictably)
sound like a terrorist

and Žižek compares you triumphantly with Tito
the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942
speaking of the ’40s, you made a good impression on the Nazi high command
and simultaneously on the leaders of the French Resistance
when they all sat in the audience
of Jean Anouilh’s *Antigone*

opening night Paris 1944: I don't know what color your eyes were
but I can imagine you rolling them now
let's return to Brecht, maybe he got you best
to carry one's own door will make a person
clumsy, tired and strange

on the other hand, it may come in useful
if you go places that don't have an obvious way in, like normality
or an obvious way out, like the classic double bind
well that's *your* problem
my problem is to get you and your problem
across into English from ancient Greek

(p. 5)

all that lies hidden in these people, your people
crimes and horror and years together, a family, what we call a family
"one of my earliest memories," wrote John Ashbery in *New York* magazine 1980,
"is of trying to peel off the wallpaper in my room,
not out of animosity
but because it seemed there must be something fascinating

behind its galleons and globes and telescopes"
this reminds me of Samuel Beckett who described in a letter
his own aspirations toward language
"to bore hole after hole in it until what cowers behind it seeps through"
dear Antigone: you also are someone keeping faith

with a deeply *other* organization that lies just beneath what we see or what we say
to quote Kreon you are *autonomos*
a word made up of *autos* "self" and *nomos* "law"
autonomy sounds like a kind of freedom
but you aren't interested in freedom
your plan

is to sew yourself into your own shroud using the tiniest of stitches
how to translate this?
I take inspiration from John Cage who, when asked
how he composed 4'33", answered
"I built it up gradually out of many small pieces of silence"
Antigone, you do not,

(p. 6)

any more than John Cage, aspire to a condition of silence
you want us to listen to the sound of what happens
when everything normal/musical/careful/conventional or pious is taken away
oh sister and daughter of Oidipous,
who can be innocent in dealing with you
there was never a blank slate

we were always already anxious about you
perhaps you know that Ingeborg Bachmann poem
from the last year of her life that begins
"I lose my screams"
dear Antigone,
I take it as the task of the translator
to forbid that you should ever lose your screams

(p. 7)

cast

Antigone

Ismene *sister of Antigone*

Kreon *king of Thebes*

Haimon *son of Kreon and Eurydike*

Eurydike *wife of Kreon, mother of Haimon*

Teiresias *blind prophet of Thebes [led by a boy]*

Boy

Guard

Messenger

Chorus of old Theban men

Nick *a mute part [always onstage, he measures things]*

set

Palace of Kreon at Thebes

(p. 8)

antigonick

Antigone: we begin in the dark
and birth is the death of us
Ismene: who said that
Antigone: Hegel
Ismene: sounds more like Beckett
Antigone: he was paraphrasing Hegel
Ismene: I don't think so
Antigone: whoever it was whoever we are, dear sister
ever since we were born from the evils of Oidipous
what bitterness pain disgust disgrace or moral shock
have we been spared
and now this edict
you've heard the edit
Ismene: I've heard no edict
that our two brothers are dead by one another's hands
and the Argive army gone from this city
is all I know
Antigone: that's what I thought
that's why I called you out here
Ismene: what's the matter
you have your thunder look
Antigone: Kreon is resolved
to honour one of our brothers with burial
the other not
Eteokles he has laid in the ground in accordance with justice and law

(p. 10)

Polyneikes is to lie unwept and unburied
sweet sorrymeat for the little lusts of the birds
noble Kreon draws our attention to this edict
yours and my attention
whoever transgresses it gets death
so what do you say
Ismene: what could I say
what could I do
Antigone: if you join me
if you join my action
Ismene: at what risk
where is your mind
Antigone: if you help me
help me lift the corpse
Ismene: Kreon says unlawful to do so
Antigone: Antigone says unholy not to
Ismene: O sister, don't cross this line
Antigone: dear sister, my dead are mine
and yours as well as mine
Ismene: *whoever we are*
think, sister—
father's daughter
daughter's brother
sister's mother
mother's son
his mother and his wife were one!

Our family is doubled tripled degraded and dirty in every direction moreover
we two are alone
and we are girls
girls cannot force their way against men

(p. 11)

Antigone: yet I will
Ismene: sweet sister, you aim too high
Antigone: true sister, yet how sweet to lie upon my brother's body thigh to thigh
Ismene: your heart so hot, thou sister
Antigone: O one and only head of my sister whose blood intersects with my own in too many
ways
the dead are cold they'll welcome me
Ismene: you are a person in love with the impossible
Antigone: and when my strength is gone I'll stop
Ismene: it's wrong
Antigone: don't say that or I'll have to hate you
he will hate you too
just let me go
for I'll not endure anything so grievous as what robs me of a noble death
Ismene: go then but know
you go as one beloved although
you without your mind

[exit Antigone and Ismene]

(p. 12)

[enter Chorus]

Chorus:

the glories of the world come sharking in all red and gold
we won the war
salvation struts
the streets of sevendated Thebes
the man from Argos fled
the one who
swung above our land on snowwhite screams
the one who

overweened our walls
seven spears in his mouth instead of teeth
that one fled
before filling his cheeks with blood
before any fire
the noise of war was stretched along his back
the boaster
fled

Zeus hates a boaster
saw an ocean of them coming at us
raised his hand
they hit the ground
they were
the man from Argos
war
made them all insane

(p. 13)

seven gates
and in each gate a man
and in each man a death
at the seventh gate
two brothers grew into each other's hearts as pain
now victory is ours
let
there be forgetting

let
Thebes shake with joy
here come Kreon
rowing his new powerboat

(p. 14)

[enter Kreon]

Kreon: here are Kreon's verbs for today
 Adjudicate
 Legislate
 Scandalize
 Capitalize
 here are Kreon's nouns
 Men
 Reason
 Treason
 Death
 Ship of State
 Mine
Chorus: "mine" isn't a noun
Kreon: it is if you capitalize it

[enter Guard]

Guard: well
Kreon: well what
Guard: well we
Kreon: well we what
Guard: well we saw someone
Kreon: saw someone what
Guard: or actually no one
Kreon: was it someone or no one
Guard: well hypothetically
Kreon: *you goat's anus*, tell me who buried that body I said was unlawful to touch
Guard: don't know
Kreon: so find out

[exit Kreon and Guard]

(p. 15)

Chorus:

many terribly quiet customers exist but none more
terribly quiet than Man
his footsteps pass so perilously soft across the sea
in marble winter
up the stiff blue waves and every Tuesday
down he grinds the unastonishable earth
with horse and shatter

shatters too the cheeks of birds and traps them in his forest headlights
salty silvers roll into his net, he weaves it just for that,
this terribly quiet customer
he dooms
animals and mountains technically
by yoke he makes the bull bend, the horse to its knees

and utterance and thought as clear as complicated air
and moods that make a city moral, these he taught himself
the snowy cold he knows to flee
and every human exigency crackles as he plugs it in
every outlet works but,
one
Death stays dark

Death he cannot doom
fabrications notwithstanding
evil
good
laws
gods
honest oathtaking notwithstanding

hilarious in his high city
you see him cantering just as he please
the lava up to *here*

(p. 1)

[enter Guard with Antigone]

Chorus: this, this
 oh I don't know
 let's not mention gods
 let's not mention Oidipous
 here's Antigone
 please don't say she's the one
Guard: she's the one she did it she did I got her
Chorus: oh perfect
 here's Kreon

[enter Kreon]

Kreon: here's Kreon
 nick of time
Guard: well miracles do happen
 I swore I wouldn't come back but I did
 because I got her she's the one she did it and I got her
 she was fiddling with the grave
 I'm off the hook
Kreon: fiddling what do you mean fiddling
Guard: I'm a free man I'm free I'm off the hook
Kreon: explain how you caught her
Guard: she was burying him
Kreon: how where when are you sure tell me more
Guard: the corpse
 the illegal
 she was burying him
 what more do you want
Kreon: burying him how and where did you see her and how did you catch her I want details

(p. 18)

Guard: details okay
 you threatened me I went back wiped off all the dust left that body bare
 sat up on the hill was it hot yes
 was there putrefaction and vermiculation yes
 was there noonsunstink yes
 did I doze off no I did not I kept me awake then
 all of a sudden
 a storm came up
 a wind tore the hair off the trees lofted the dust with fear I
 shut my eyes and
 when I sneaked a look there she was
 the child
 in her birdgrief the bird in her childreftgravecry howling
 and cursing she poured dust onto the body with both hands
 she poured water onto the body with both hands
 I seized her I charged her it made me sad
 but still that's less than my own safety
 you like nouns here's some
 Dustlibation
 Donedeal
 Deadreckoning
Kreon: actually I prefer verbs
Guard: got her
Kreon [to Antigone]: and you with your head down you're the one

Antigone: bingo
Kreon [to Guard]: go

[exit Guard]

(p. 19)

Kreon [to Antigone]: you knew it was against the law
Antigone: well if you call that *law*
Kreon: I do
Antigone: Zeus does not
Justice does not
the dead do not
what they call *law* did not begin today or yesterday
when they say *law* they do not mean a statue of today or yesterday
they mean the unwritten unfailing eternal ordinances of the gods
that no human being can ever outrun
of course I will die
Kreon or no Kreon
and death is *fine*
this has no pain
to leave my mother's son lying out there unburied that would be pain

Chorus: raw as her father isn't she

Kreon: you think you are iron but I can bend you
I'm the man here
Antigone: yes you are
Kreon: I'll bend your sister too
Antigone: can we just get this over with
Kreon: no let's split hairs a while longer
I'd say
you're the only one in Thebes who sees things this way wouldn't you
you're autonomous
autarchic
autodidactic

(p. 20)

autodomestic
autoemphatic
autotherapeutic
autohistorical
autometaphorical
autoerotic
and
autobeguiled
Antigone: actually no they all think like me
but you've nailed their tongues to the floor
Kreon: you're not ashamed
Antigone: no shame in honouring one's kin
Kreon: wasn't the other brother your kin too
Antigone: same mother same father
Kreon: yet you honour the one disgrace the other
Antigone: my dead do not say so
Kreon: the one a criminal the other a defender of our land
Antigone: Death needs to have Death's laws obeyed
Kreon: same law for good and evil patriot and traitor
Antigone: oh who knows how these definitions work down there
Kreon: enemy is always enemy alive or dead

Antigone: I am born for love not hatred
Kreon: I will not be worsted by a woman

(p. 21)

[enter Ismene]

Chorus: here's Ismene
 why is she blushing
Kreon: here's Ismene
 why is she snaking in here
Ismene: I did the deed I share the blame
Antigone: you did nothing you shared nothing leave my death alone
Ismene: I want to row the board with you
Antigone: save yourself
Ismene: I'll be so lonely
Antigone: some think the world is made of bodies some think forces
 I think a man know nothing but his foot when he burns it in the hot fire
Ismene: quoting Hegel again
Antigone: Hegel says I'm wrong
Ismene: but right to be wrong
Antigone: *no ethical consciousness*
Ismene: is that how he puts it
Antigone: so I wonder
 let's say my unconscious
 while remaining unconscious
 could also know the laws of consciousness by which I am
 condemned for disobeying them, I mean
 can a person be so completely conscious
 of being unconscious
 that she is guilty of her own repression
 is that what I'm guilty of
Ismene: well we all think you're a grand girl
Antigone: is this an argument

(p. 22)

Ismene: I can help you suffer
Antigone: no
Ismene: I can give you reasons not to die
Antigone: no

Ismene [to Kreon]: I can give you reasons not to kill her your own son for one
Kreon: oh he'll find other ruts to plough
 you women and your beds make me sick
[calling] GUARDS, TAKE THEM AWAY

[exit Antigone, Ismene, Kreon]

(p. 23)

Chorus:

blessed be they whose lives do not taste of evil
but if some god shakes your house
ruin arrives
ruin does not leave
it comes tolling over the generations
it comes rolling the black night salt up from the ocean floor
and all your thrashed coasts groan

archives of grief I see falling upon this house
death on birth birth on death there is no end to it
some god is piling them on
one last root was researching up for light in the house of Oidipous
but the bloody dust of death hacks her down mows her down
all the tall mad mountains of her mind

Zeus you win you always win
the whole oxygen of power
belongs to you
sleep cannot seize it time does not tire it
your Mt Olympos glows like one white stone around this law
nothing vast enters the lives of mortals without ruin

but of course there is hope look here comes hope
wandering in
to tickle your feet
then you notice the soles are on fire
a wise word
if evil looks good to you
some god is heading you on the high road to ruin

(p. 24)

oh here's Haimon
here's Haimon in pain and rage
cheated of his future bride

[enter Haimon]

Kreon: in a rage about your future bride
or are we still friends
Haimon: father, I'm yours
Kreon: good attitude, son
good heart in your chest
I need you like that
we hold the same friends damage the same enemies
some children are useless
some are just trouble
and who would disagree
this makes people *laugh at the father*
a fact of life I'll say to you now I'll say it one time
when you lay yourself under a pleasure female
you take an open wound into your house and your life
spit her out
let her snake her way down and seduce some boy in hell
you know she disobeyed me
alone out of all the city
I will not be made a liar
I'll kill her
let her call on Zeus and blood and kinship who cares
should I nourish disorder within my own family no I should not
my public is watching
Haimon: father, the gods grow minds in men
as the most precious equipment they have

(p. 25)

yet I could not would not do not know how to
say you are wrong
it may be
some other way
I don't know
might turn out
I delete this line
I am your defender
I'm yours
I keep watch
no one says or does or disparages any of, why your dread eye you displeasure no one
yet I hear
there is talk
there are shadows
this girl
here I posit a lacuna
this girl does not deserve to die the town is sad most glorious of deeds most
terrible of deaths (they say) she only chose
to keep her brother's body from raw dogs
and eating birds this sort of talk
I don't know
night's coming
oh father
when you ride uphill

got to shift your weight
 pedal to pedal
 side to side
 ride the rhythm
 don't hoard your own custom don't haul old anger up over your tongue and
 your mind
 they go blind

(p. 26)

trees bend
 ships loosen the rigging
 no single human being has perfect knowledge

Chorus: I like a good argument
 marrow versus marrow
 you two could learn from each other

Kreon: me at my age go to school and get wisdom from this stripling
 Haimon: you would learn nothing unjust
 Kreon: nothing unjust to honour anarchy
 Haimon: I do not honour anarchy
 Kreon: is the girl not tainted with the malady
 Haimon: Thebes says otherwise
 Kreon: shall Thebes prescribe to me how I should rule
 Haimon: listen to yourself you sound like a boy dictator
 Kreon: whom else should the government depend on
 Haimon: no city belongs to a single man
 Kreon: surely a city belongs to its ruler
 Haimon: why not find a desert and rule all alone
 Kreon [to the Chorus]: this fellow it seems is the woman's toy
 Haimon: if *you* are the woman
 it's you I care for
 Kreon: O shameless thou utter miscreant
 to prosecute thine own father
 Haimon: yes for I see you doing wrong
 Kreon: wrong to respect mine own prerogatives
 Haimon: you don't respect you trample on the prerogatives of the gods
 Kreon: O polluted O dastard nature O subject to a woman
 Haimon: but not subject to injustice
 Kreon: all thy words plead for her
 Haimon: and for you and me and the gods below

(p. 27)

Kreon: thou canst never marry her this side the grave
 Haimon: then she'll die and take another with her
 Kreon: doth thy boldness push thee even to threats
 Haimon: threats what threats
 Kreon: thou shalt rue the day of thy witless teaching
 Haimon: if you weren't my father I'd say you were mad
 Kreon: thou woman's chattel seek not to tickle me
 Haimon: you talk and talk and never listen
 Kreon: sayest thou so, well now well now I say
 thou shalt revile me to thy cost
 fetch out the loathed creature
 let her die hard against her bridegroom now this very instant before his eyes
 Haimon: never

[exit Haimon]

Chorus: well he's gone
in anger and pain
Kreon: let him go
Big Man
I have deaths to do
Chorus: both girls
Kreon: no just the loud one
Chorus: how
Kreon: I'll find her a desert
in the neighbourhood
I'll bury her alive
with a bit of food
sacred closet, terrible leisure
no doubt the god of death will save her life

[exit Kreon]

(p. 28)

Chorus:

Eros, no one can fight you
Eros, you clamp down on every living thing
on girls' cheeks on oceans on wild fields
not even an immortal can evade you
certainly not a creature of the day
why
they go mad

you change the levels of a person's mind
this Haimon crisis is all your doing
you shook his blood
you glow on girls' eyelids
who cares about the laws of the land
Aphrodite, you play with us you
play
deeply

(p. 29)

[enter Antigone]

Chorus: I can no longer restrain the stream of tears
when I see Antigone here passing
to the room where we all
go in the end

Antigone: Hegel says people want to see their lives on stage
look at me
people
I go my last road
I see my last light
look
Death who gathers all of us into his old bent arms in the end
is gathering me
but I am still alive
no wedding
no wedding song
no wedding chamber
yet I shall lie in the bed of the river of Death
while I am still alive

Chorus: yes but won't you win glory
won't you be praised
it's not as if you're dying of disease of war
you chose to live autonomous
and so you die
the only one of mortals to go down to Death alive

Antigone: are you mockers of me
you grabbing old men

(p. 30)

are you laughers at me
though I'm not yet gone
O spring of the rivers of Thebes
O reaches of the plains of Thebes
bear me witness
no one shed a tear for me
as I went to my strange new grave
for I'm a strange new kind of inbetween thing aren't I
not at home with the dead nor with the living

Chorus: you're clumsy it's true
clumsy as your father
remember how Brecht had you do the whole play with a door strapped to your back

Antigone: oh I don't want to talk about him
or him
or *him*
all that plowing in the dark
I go to them now
one final intersection
O my brother you have dispoiled me

Chorus: you dispoiled yourself
piety is nice but authority is authority

why must you always make your own laws

Antigone: unwept
 unwed
 unloved
 I go

[enter Kreon]

(p. 31)

Kreon: take her
 we are clean of this girl

Antigone: O tomb
 O bridal chamber
 O house in the ground forever
 I was an organized person and this is my reward
 I organized your deaths, my dear ones
 all of you father mother brother when you died
 you ask would I have done it for a husband or a child
 my answer is no I would not
 a husband or a child can be replaced
 but who can grow me a new brother
 is this a weird argument
 Kreon thought so
 but I don't know the words go wrong they call my piety impiety
 I'm alone on my insides
 I died long ago
 who suffers more
 I wonder who suffers more

Chorus: your soul is blowing apart

Kreon: get a move on

Antigone: next word
 is death

Kreon: DEATH

Antigone: O Thebes
 O gods

(p. 32)

O look
I go
I'm the last one left in a line of kings
I was caught
in an act of perfect piety

[exit Antigone]

(p. 33)

Chorus:

how is a Greek chorus like a lawyer
they're both in the business of searching for a precedent
finding an analogy
locating a prior example
so as to be able to say
this terrible thing we're witnessing now is
not unique you know it happened before
or something much like it
we're not at a loss how to think about this
we're not without guidance
there is a pattern
we can find an historically parallel case
and file it away under
ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON
COMPARE CASE HISTORIES 7, 17 AND 49

now I could dig up those case histories
tell you about Danaos and Lykourgos and the sons of Phineus
people locked up in a room or a cave or their own dark mind
it wouldn't help you
it doesn't help me
it's Friday afternoon
there goes Antigone to be buried alive
is there
any way
we can say
this is normal
rational
forgivable
or even in the widest definition *just*
no not really

(p. 34)

here come Teiresias
EPISODE FIVE

(p. 35)

[enter Teiresias led by a boy]

Teiresias [to the Chorus]: hail, you kings of Thebes
I begin by addressing the wrong person
because I'm blind
is that what you think
because I'm blind

Kreon: what's up, Teiresias

Teiresias [to Kreon]: you're standing on a razor
I hear the birds they're *bebarbarizmenized* they're
making monster sounds
the fires won't light
the rites go wrong
you know my technologies you know
the failing of the sign is in itself a sign
from you a *sickness*
from you a *suppuration*
from you a *surfeit*
comes out upon the city
this pile of rot that was the son of Oidipous
the boy is dead stop killing him
you fake

Kreon:

Teiresias:

Kreon: you profiteer

Teiresias:

Kreon: you entrepreneur

Teiresias:

Kreon: you're too quiet

Teiresias: watch out Kreon

watch out I see the future plunging toward you
and it contains the corpse of your own son
you've made a structural mistake with life and death my dear

(p. 36)

you've put the living underground
and kept the dead up here
that is so wrong
that is so wrong

[exit Teiresias with boy]

Chorus: I hate to mention it but
historically
his prophecies are never false

Kreon: I know

I'm shaking

Chorus: take advice

Kreon: tell me

Chorus: set the girl free

Kreon: you mean

Chorus: quick quick quick

Kreon: it hurts

Chorus: quick quick quick

Kreon: I go

[exit Kreon]

(p. 37)

Chorus:

another
an hour
an hour and a half
a year
a split second
a decade
this instant
a second
a split second
a now
a nick
a nick
a neck
Kreon rushes out

all the guards rush out
hang by the neck until:

here we are
in a song about joy

here we are in a day about dust

the dust it takes to house enemies
the house it takes to dust justice
the justice it takes to dodge a bullet
the bullet it takes to justify lovers
the love in which to delete your own darling

the darling you dust
the dust you disperse
the you who does not
does not what
does not
nick
fine

here we are we're all

we're standing in
the nick of time

(p. 38)

[enter Messenger]

Messenger: O people
 there is no stanza of human life that
 I would praise or blame
 luck sends your powerboat up or
 down the waves at any given moment
 no seer can see what's next
 Kreon (I thought) was an enviable man
 for he saved this land of Kadmos
 he got his hands on monarchy
 he sailed it straight and furrows of children flourished around him
 now all that's gone
 when joy betrays you
 I do not count your life alive
 a corpse is more alive
 be as rich as you like be absolute
 if your joy goes
 I wouldn't buy you for a shadow of smoke

Chorus: you're the Messenger
 what's your message

Messenger: they're dead

Chorus: who's dead

Messenger: Haimon's dead

Chorus: by whose hand

Messenger: a hand very like his own

Chorus: okay Teiresias, point match game

Messenger: game's not over

Chorus: you're right

 here's Eurydike wife of Kreon
 what's she up to

(p. 39)

[enter Eurydike]

Eurydike: this is Eurydike's monologue
 it's her only speech in the play
 you may not know who she is
 that's okay
 like poor Mrs. Ramsay
 who died in a bracket
 of *To the Lighthouse*
 she's the wife of the man
 whose moods tensify
 the world of this story
 the world sundered by *her*
 I say sundered by *her*
 that girl with the undead
 strapped to her back

 a state of exception
 marks the limit of the law
 this violent thing
 this fragile thing
 try to unclench
 we said to her

she never did
we got her the bike
we got a therapist
that poor sad man
with his odd ideas
some days he made us
sit on the staircase
all on different steps

or videotaped us
but when we watched it

(p. 40)

was nothing but shadows
finally we expelled her we had to
using the logic of friend and foe
that she denies
but how can she deny
the rule to which she is an exception
is she autoimmune
no she is not

have you heard this expression
the nick of time
what is a nick
I asked my son
what is a nick
I asked my son

when the Messenger comes
I set him straight
I tell him nobody's missing
we're all here
we're all fine
why do you Messengers always
exaggerate
exit Eurydike bleeding from all orifices

[Eurydike does not exit]

Messenger: O beloved queen
I wish I could say I did not see
what was left of Polyneikes
the dogtorn parts
the parts lying

(p. 41)

the parts gathered
the parts burned on a sacred pile I wish
I could say
I did not see
the stones shrieking
the girl hanging
the boy a bloody lung
the father on his knees
the bolt leaving the wall
the sword sinking up to its own mouth
O my queen

I did not see
Death marry them at last
oh so shyly

but I did
I did see it
exit Eurydike

Chorus: exit Eurydike

Eurydike: exit Eurydike

[exit Eurydike]

Messenger: too big a silence

[exit Messenger]

(p. 42)

FINAL EPISODE 1275-1353

Chorus: here comes Kreon
 dragging his
 dragging his
 dragging his what

[enter Kreon with body of Haimon]

Kreon: here is my crime it was
 my hard killing mind it was
 my deadly goings wrong O
 my child
 too soon dead O
 this sacrilege that I called public policy it was
 my child
 assassinated
 by my folly

Chorus: you're late
 to learn
 what's what
 aren't you

Kreon: late to learn O yes I am
 late too late O then O then
 some god slammed down on me
 a heavy weight
 some god shook me out on those raw roads
 alas for the joy of my life that I've trampled underfoot
 alas for us all going dark

(p. 43)

[enter Messenger]

Messenger: okay Kreon
 widen your eyes

Kreon: what now
 what worse

Messenger: Eurydike is dead
 Eurydike is dead

Kreon: O filth of Death
 who can clean you out
 O laugh of Death
 you crack me
 you crack me open
 you crack me open again

 here comes Kill
 Kreon's verb for today
 now he is perfectly blended with pain

Messenger: Eurydike cursed you
 your wife cursed you

assassin of your own child she
said and she undid her eyes to the dark

Kreon: yes yes of course
 of course she did

Messenger: she blamed you

(p. 44)

Kreon: and then

Messenger: stabbed herself in the liver

Kreon: yes yes she did
 of course in the liver
 yes I am to blame
 take Kreon away
 he no more exists than someone who does not exist

Chorus: briefest is best
 when evil is all around

Kreon: I want Kreon's death

Chorus: that's the future this is the present
 you deal with the present

Kreon: to die is my only prayer

Chorus: then don't pray at all
 you don't get to run this

Kreon: take Kreon away please take Kreon away
 where can I look
 where can I turn
 everything I touch goes wrong
 an unbearable fate has loaded itself onto my head

Chorus: last word
 wisdom: better get some
 even too late

[exeunt omnes except Nick who continues measuring]